Al. Philippide

considerații confortabile

editura eminescu

coperta: A. Perussi

Al. Philippide

considerații confortabile

fapte și păreri literare

editura eminescu — 1970

fapte şi păreri literare

vorbe despre un neverosimil modern

Fără îndoială că un aspect destul de pronunţat al literaturii franceze de după 1918 este şi o întoarcere la romantism. Nu este o manifestare colectivă şi sistematică. Este mai mult o tendinţă, dar foarte puternică, ce apare la scriitori deosebiţi între ei, cu intensităţi variate. Ea se manifestă atît prin invazia unui romanesc şi a unui exotism de formă nouă şi excesiv modernă (ca la Paul Morand, de exemplu), cît şi printr-o predilecţie pentru neverosimil.

Un mare grup de scriitori (fără să fie înrudiţi între ei printr-un spirit de şcoală sau de coterie) arată, în literatura franceză contemporană, faţă de neverosimil, o simpatie exagerată, care, dacă nu e întotdeauna rodnică, este de multe ori interesantă. Louis Aragon, Georges Ribemont-Dessaignes, Max Jacob, Pierre Mac Orlan, Blaise Cendrars, Joseph Delteil — pentru a cita pe cei care îmi vin întîi în minte — deosebiţi prin procedeele lor ca şi prin structura morală a talentului, contribuie cu toţii la o atmosferă de irealitate şi de dispreţ faţă de cotidian. Joseph Delteil, în *Jeanne d'Arc*, amestecă epocile, făcînd din eroina franceză cînd o exaltată medievală, cînd o fată modernă, ajungînd totuşi să înfăţişeze o Jeanne d'Arc plauzibilă, cu procedeele cele mai fanteziste. O Jeanne d'Arc anacronică şi vie. Louis Aragon, în *Anicet ou le Panorama*, îşi dezvoltă naraţiunea schimbînd mereu şi foarte repede unghiurile de vedere, conducînd două

sau trei acțiuni deodată și dîndu-ți impresia ciudată a unei viziuni circulare, cu dimensiuni multiplicate — așa cum ai vedea lumea dacă ai avea ochi în vîrful capului, în urechi și la ceafă. Dar, dintre toți, Ribemont-Dessaignes e, poate, cel mai iscusit (și cel mai exasperant) în întrebuințarea și abuzul neverosimilului.

Un roman de Ribemont-Dessaignes (*L'autruche aux yeux clos*, *Céleste Ugolin*), dacă ar fi rezumat, ar oferi un șirag de fapte incoerente, fapte de nebun. În *L'autruche aux yeux clos*, de exemplu, eroul creează un cuvînt : *Mtasipoj*, și îi caută înțelesul, săvîrșind în această căutare mai multe crime fără motiv. Argumentația internă a eroului este de o obsedantă pătrundere. Cartea își are logica ei ; te obligă s-o accepți și te revoltă.

Această obligație și această revoltă totodată formează un aspect caracteristic al acestui neverosimil modern. Într-adevăr, ceea ce supără este faptul că autorul îți prezintă neverosimilul ca pe o realitate *cu orice preț* ; se îndîrjește să te convingă că acest neverosimil nu este neverosimil. Ci dimpotrivă, acesta e veritabilul unghi sub care trebuie privită realitatea. Este un fel de *crede și nu cerceta* pe care ți-l impune cu forța.

Un despotism care te jignește. Și te jignește cu atît mai mult cu cît nu-l vezi de loc necesar. Cititor docil, nu-i nevoie să mă silești să cred că neverosimilul pe care mi-l prezinți este real. De sîrguința mea de cititor ești sigur de mai înainte — dacă este bine scrisă cartea. Ribemont-Dessaignes (ca și Aragon și alții) scrie minunat. De ce, atunci, această ciudată atitudine forțată pe care și-o impune și ți-o impune ? O seamă de scriitori își propun acum să introducă în tehnica romanului un fel de realism al neverosimilului. Își construiesc cu o exasperată seriozitate o lume întreagă alături de lumea reală, cu procedeele cele mai strict realiste. Nu *à rebours*, de-a-ndoaselea, ci *alături*. *Altceva*. Își observă, își studiază, își argumentează, își explică construcțiile lor cu seriozitate de utopiști și credință de reformatori. Te lovește, citindu-i, pretenția lor de a nu fi niște simpli făuritori de basme. Fără îndoială, marii și vechii maiștri ai fantasticului — Hoffmann, Poe, Villiers de l'Isle-Adam — au construit și ei lumi neverosimile. Dar povestirile lor n-aveau altă semnificație decît aceea a unui joc al închipuirii pe care ei ți-l ofereau ca atare — cu seninătate. Sau ascundeau înțelesuri adînci și adevăruri crude în plăsmuirile lor, și în acest caz neverosimilul era și un vehicul al cugetării pe lîngă simplul joc al închipuirii. Și niciodată construcțiile lor nu pretindeau să înlocuiască ceva. Ei le înfățișau așa cum erau, adică anormale, inutile, dar sincere și frumoase. Cu scriitorii de tip Ribemont-Dessaignes apare o formă nouă a neverosimilului, formă agresivă și violentă, cu caracter autoritar de utopie îndrumătoare, caracter aproape didactic. Un neverosimil care se ia prea mult în serios — mai mult decît cer tehnica artistică și plauzibilitatea operei de artă.

Un despotism al neverosimilului pe care nu l-ai mai întîlnit. Pentru că este evident că neverosimilul împins la extrem este tot așa de neplăcut ca și naturalismul fotografic. Neverosimilul lui Ribemont-Dessaignes (ca și al altor contemporani) este împins pînă la limita la care, din cauza excesului, nu mai produce nici un efect. Excesul de falsificare, de transformare a realității, ajunge la același rezultat ca și realitatea cea mai cotidiană — adică la banalitate.

Și acum, de unde această nevoie (pentru că simțim cu toții că în arta actuală acest lucru este o *nevoie*), de unde această nevoie de construcții ireale, suprareale, menite să explice și să întregească parcă lumea reală, sau aparent reală, a vieții de toate zilele ?

Această exasperată nevoie de vis și de irealitate se afirmă, poate, ca o consecință necesară a unui materialism tot așa de exasperat și a unei mecanizări crescînde de care dă dovadă lumea contemporană. Două fenomene care parcă nu se mai exclud unul pe altul.

septembrie 1928

o carte de toamnă

Anotimpurile au influență asupra lecturilor. Sînt cărți pe care le lași o dată cu căderea frunzelor, ca să le iei din nou primăvara. Cutare capitol dintr-o carte îți place să-l revezi de obicei în aprilie, o dată cu primele plimbări pe jos în afară de oraș și guști cu mai multă voluptate într-o seară de iarnă cutare poem, pe care nu ți-l mai spuseseși de anul trecut. Nu este nici o legătură logică între anotimp și carte. Dar faptul există, tot așa cum e adevărat că fiecare stil își are culoarea lui dominantă, corespunde unei tonalități anumite de culori. Flaubert pretindea că fiecare din romanele lui sugerează o anumită culoare. Lucrul este exact și în ce privește totalitatea unei opere, și fenomenul se observă cu mai multă ușurință la unii poeți.

În Verhaeren domină roșul și galbenul, după cum albul și albastrul în Mallarmé, sau cenușiul în Verlaine și Rilke. Tot astfel, fiecare stil își are un anotimp care îi corespunde. Fiecare scriitor. Fiecare carte. Impresiile pot diferi de la cititor la cititor, dar fenomenul nu-și pierde însemnătatea generală.

Mă gîndeam la aceasta răsfoind odată *Niels Lyhne* al lui Jacobsen. O carte de toamnă. Din toamnă are toate culorile, de la jăratecul bolnav al lui septembrie pînă la cenușa cerurilor de noiembrie. Are toate febrele, toate dorurile, toate tristețile toamnei.

Sînt cărți despre care nu poți vorbi rece și măsurat. În fața lor lepezi orice critică. Le iubești cu toate imperfecțiunile, cu toate lipsurile pe care le-ar avea. Cu ele ești îngăduitor și timid. Să le rezumi ți se pare o impietate.

Ai vrea să le fi scris tu însuți pentru a nu mai fi obligat să le comentezi. Cărți privilegiate și rare, de obicei izolate și retrase la marginea marilor drumuri ale gloriei și ale succesului. Cărți despre care întîrzii mereu să scrii, care îți dau remușcări și neliniște chiar cînd nu le mai iubești decît în amintire.

Dintre acele cărți una e *Niels Lyhne* de Jens Peter Jacobsen.

Ibsen și Strindberg au reprezentat singuri multă vreme geniul nordic și au acaparat admirația Europei. S-a dovedit încetul cu încetul că, deși mereu pe primul plan, situația lor era în literatura nordică alta decît în perspectiva literară europeană. De vreo cîteva decenii încoace, și mai ales după 1920, traducerile au revelat lumii de pretutindeni o literatură nordică surprinzător de bogată. În această literatură Jens Peter Jacobsen (1847—1885) ocupă un loc de frunte. Georg Brandes îl consideră ca pe cel mai mare scriitor danez, iar Rainer Maria Rilke mărturisește că influența lui Jacobsen asupra lui a fost covîrșitoare.

Niels Lyhne e un roman din viața interioară, lipsit de întîmplări exterioare deosebite. Nimic mai obișnuit, în adevăr, decît istoria acestui Niels Lyhne, descendent al unei vechi familii de proprietari și care, de-a lungul unei existențe șovăitoare și neizbutite, cere de la viață partea lui de fericire. O copilărie petrecută la un conac singuratic, pe malul mării, legănată de vuietul valurilor și de freamătul pădurilor de fagi, hrănită cu basmele pe care i le spune o mamă visătoare și romantică. O adolescență în care basmele au devenit visuri, doruri și nostalgii. Ani de studiu în Copenhaga, fără scop. Avînturi, proiecte literare, dorințe de plecare. O călătorie cu mama lui bolnavă în Elveția. Moartea mamei. O dragoste fără rezultat pentru o femeie pe care nehotărîrea lui Niels o îndepărtează, suflet bogat și șovăitor ca și al lui, dar obosit, care îl respinge pentru a se refugia în cotidian. Iarăși proiecte de realizare în literatură, fără efect. O altă dragoste neîmplinită, de astă dată abătută din calea ei de un accident. Călătorii în sud, în Italia — Italia din închipuirile romantice

ale mamei sale. (Acest miraj al Sudului e des întîlnit în literaturile nordice.) Decepții, nehotărîri, întoarcerea în țară și încercările de activitate la moșia părintească. Căsătoria. Fericirea — banala și modesta fericire a tuturora — curmată brusc de moartea soției și a singurului copil. Dezagregare. Războiul se declară între Danemarca și Prusia : Niels Lyhne se înrolează și moare pe cîmpul de luptă.

O existență pasivă — un suflet pe care viața îl atrage și îl respinge în același timp. Toate încercările de realizare dau greș. E poet fără a fi. Deși încearcă să fie, Niels nu e nici măcar poetul propriei sale existențe. Nenorocul care îl urmărește și îi sfărîmă idealurile pornește din el. E o neputință, și mai mult decît atîta. E o intoxicare cu vis. O frică de activitate și de realizare, în același timp cu o arzătoare dorință de a-și împlini visurile, imediat curmată de voluptatea renunțării :

„Lui Niels Lyhne oamenii care întruneau deopotrivă și gîndul și acțiunea îi apăreau ca niște centauri, totodată cai și călăreți, gînd și faptă laolaltă, pe cînd el era despărțit în călăreț și cal, pentru el gîndul era una și fapta cu totul altceva".

Din basmele copilăriei, cel cu Aladin și lampa fermecată îi este lui Niels Lyhne cel mai drag. Basmul acesta îl urmărește toată viața și lampa fermecată el n-o găsește niciodată sau o pierde înainte de-a o căpăta. Niels e Aladin fără lampă magică. Și după cum își iubea în copilărie basmele, Niels își iubește visurile. Și mereu șovăiala în fața realizării și dorința de a realiza :

„Era obosit de el însuși, de gîndurile sterpe, de visuri. Viața e poezie ! Nu, nu e poezie cînd nu faci decît să alergi în jurul tău, să te observi mereu în loc să trăiești. Ce lucru van ! să te vînezi mereu, să-ți observi cu șiretenie urmele ; totul în cerc, bineînțeles. O, cum ar fi vrut să năvălească peste el viața, dragostea, pasiunea !... La drept vorbind, îi era frică de ceea ce se numește pasiune... Nu-i plăcea flacăra care arde cu putere, care se topește în propriul ei fum, nu — el prefera să ardă pe încetul... și totuși era așa de mizerabilă viața asta împlinită pe jumătate..."

Niels Lyhne e un ratat. Dar Niels Lyhne e înainte de toate un suflet frumos, și e destul pentru a-l iubi. De altfel, nu e un izolat. Aladini fără lampă fermecată sînt mulți. Își poartă lampa magică în suflet, și nu în mînă. Ea îi luminează în existența lor obscură. Le lipsește doar un biograf, un Jacobsen. Niels Lyhne va trăi întotdeauna, indiferent de epocă și de școli literare. Pentru că Niels Lyhne nu e numai un tip al simțirii romantice. Firea lui e mult mai general omenească. Căutarea fericirii umple toată activitatea lumii, iar visul e o boală veche a omului.

noiembrie 1928

literatură senzațională

În viața de toate zilele epitetul de senzațional se-aplică la tot felul de fapte. Senzațional poate fi un proces la Curtea cu juri, un faliment, o reclamă, trecerea Pacificului într-o barcă, teoria curburii spațiului, în sfîrșit, orice lucru care iese din obișnuit. Aici, senzaționalul nu are sens peiorativ, sau nu-l are întotdeauna. Aplicat la literatură, epitetul devine imediat injurios. Literatură senzațională e sinonim cu literatură proastă sau cu literatură neserioasă.

De literatura proastă nu vorbim. Dar este și literatură senzațională bine scrisă (indiferent dacă e sau nu serioasă). Și senzaționalul nu este element de a doua mînă, nici condiment suspect. Atîrnă de cum ești dispus să-l înțelegi.

Senzațional nu înseamnă numaidecît neverosimil. Dacă senzaționalul poate fi și neverosimil, nu orice neverosimil e senzațional. Tot astfel senzaționalul nu este un apanaj al romantismului ; senzațional poate fi realismul cel mai riguros. Senzaționalul nu este nici supranaturalul, nici miraculosul epic, nici fantasticul din *O mie și una de nopți*. Senzaționalul de care vorbim este un element foarte omenesc, rezultat foarte terestru al vieții de toate zilele. Ar fi acel element de *surpriză* necesar oricărei opere de artă, stimulent al curiozității și al interesului.

Surpriză, și cît mai subtilă.

Și asta pentru că nu există în artă copie fidelă a realității. Însăși expresia de copie fidelă, în artă, este aproape un nonsens. Arta nu începe decît o dată cu refacerea, realcătuirea realității de către artist (adevăruri vechi). Și senzaționalul, în această aranjare din nou a realității, nu este decît un mijloc de a transpune, în artă, concentrat, elementul de surpriză care se găsește disparat în viață și intermitent. O transformare de material brut în produs artistic.

De acest senzațional marii scriitori au știut să se folosească. Toți au știut să cultive (voluntar sau involuntar) nevoia și gustul misterului și al surprinderii. Balzac și Dickens au aranjat din nou realitatea și au tras cu îndemînare sforile emoției artistice sau ale simplei emoții omenești. Ibsen — mare tehnician al dramei — e pe alocurea tot atît de senzațional ca și Conan Doyle. Realistul Maupassant e un maestru al senzaționalului : amintiți-vă, între zeci de exemple, numai de *Le champ d'oliviers*.

Paranteză. Nu știu dacă exemplul lui Flaubert, pentru a ilustra o afirmație contrară, ar fi nimerit. Mai întîi — lucrul a mai fost spus — o bună parte din opera lui e autobiografie deghizată, cu puține evenimente exterioare. Bovarismul doamnei Bovary e bovarismul lui Flaubert, care în romanul lui face operă de moralist (sens La Bruyère). *Educația sentimentală* e un jurnal transpus la persoana a treia. *Un coeur simple* e o biografie. Pe lîngă asta, elementul surpriză e redus la minimum, pentru că, la Flaubert, intriga, aventura romanului, elementul dramatic sînt reduse la strictul necesar. În *Salammbô* aproape că nu există dialog. De altfel, Flaubert n-a făcut școală decît în ce privește cizelarea frazei și a inaugurat o disciplină. Formula lui avea nevoie să fie lărgită. Primul care a făcut-o a fost cel care îi fusese mai aproape : Maupassant. Un exemplu mai bun ar fi poate *Război și pace*. Dar *Război și pace* e însăși viața. Și senzaționalul, aici, există în măsura în care există în viață, difuz, dar persistent.

Ca orice alt procedeu al tehnicii literare, surpriza trebuie mînuită cu dibăcie și măsură. E o chestie de dozaj. Discreditarea senzaționalului e datorită numai abuzului. Senzaționalul pur e tot așa de indigest ca și naturalismul pur sau copia fidelă. Ar fi interesantă o împărțire a senzaționalului în două categorii : senzaționalul material și senzaționalul

moral. Abuzul celui dintîi (intrigă exterioară prea bogată, de exemplu) ar fi primejdios pentru buna calitate a unei literaturi. Vezi *Misterele Parisului* sau, mai aproape de noi, o bună parte din literatura polițistă (deși ar fi locul și aici la o selecție). S-ar putea orîndui în categoria senzaționalului moral viața sufletească a marilor eroi ai literaturii, de la Hamlet și Faust la Stavroghin al lui Dostoievski.

Înnobilarea senzaționalului, sau mai degrabă ridicarea lui la rangul care i se cuvine, a încercat-o cu iscusință André Gide, cu ocazia publicării romanului *Les faux-monnayeurs*. În romanul acesta, în care se găsesc aplicate toate procedeele literare, senzaționalul este întrebuințat cu meșteșug. Mai interesant este că, în comentariile pe care le aduce romanului sub titlul de *Journal des Faux-monnayeurs*, Gide probează că cele mai *senzaționale* fapte din roman i-au fost inspirate de întîmplări reale, citite în ziare, întîmplări care, pomenite în cîteva rînduri de reportaj, nu sînt luate în seamă de cititorul cotidian. Abia atunci cînd sînt desprinse din angrenajul vieții banale care le acoperă, întîmplările senzaționale devin senzaționale. Gide s-a amuzat chiar o bucată de vreme să ofere lunar în *La nouvelle revue française*, sub titlul ipocrit de *Faits divers*, o serie de asemenea întîmplări. Literatura senzațională îi datorește recunoștință.

Întrebuințat cu pricepere, senzaționalul este prețios. Abuzul lui este o greșeală. Lipsa lui, fără să fie o greșeală, este regretabilă aproape întotdeauna.

decembrie 1928

literatură țîrîită

Vreau de la început să preîntîmpin o confuzie ce s-ar putea face în privința titlului de mai sus. Nu este un titlu polemic, ci, cred, expresia (poate definiția) unei stări de lucruri. Expresia unui fenomen literar general, apărut în mai multe locuri deodată, ca o epidemie. E vorba de o anumită literatură curentă în timpul de față în mai multe țări. Ea pare să fie încurajată, însă, în special, la noi în țară. Fără a insista prea mult asupra primejdiei extinderii ei (deși mediocritatea în literatură este, desigur, o primejdie), mă voi sili totuși să-i determin caracterul și să expun cîteva simptome. În acest caz, titlul de mai sus poate fi considerat, fără a i se atribui o intenție agresivă, ca un avertisment.

O caracteristică a vremurilor noastre este, fără îndoială, și epidemia scrisului. Se scrie astăzi foarte mult și foarte ușor. Se scrie fără osteneală, fără zăbavă, fără reculegere. Se scrie. Toată lumea scrie. Omul contemporan este apucat de furia scrisului și a publicisticii. Azi mai mult decît oricînd, foiletoanele ziarelor sînt umplute cu considerații asupra tuturor lucrurilor și semnate de toată lumea. Arta și literatura, natural, oferă materialul cel mai abundent. Oricine se improvizează eseist. Și cine nu ține să scrie și să publice? Și nu în meseria lui, ci în literatură. Omul care pînă mai ieri își vedea de treburile lui — îl întîlnești deodată cronicar dramatic. A fost într-o seară la teatru, i-a plăcut sau nu i-a

plăcut piesa, și, întors acasă, a simțit nevoia să-și comunice „ideile". Cui ? Cunoscuților, la cafenea, la club, pe stradă ? E prea puțin. Cetățeanul își încredințează impresiile lui hîrtiei. Un amic redactor (din lipsă de material, sau pentru că, în sfîrșit, „articolul nu-i mai prost decît altele", sau pentru că foiletonul literar nu-i o rubrică importantă a ziarului) îl introduce. Și iată pe omul nostru nenorocit pe toată viața : s-a îmbolnăvit de scris. Scribita e o boală cronică și progresivă. Cine n-a scris în viața lui măcar o dată, în ultimii ani de liceu, sau în primii de universitate ? E fabulos numărul oamenilor care au un roman, sau o piesă, sau un volum de schițe, gata și inedit. E apreciabil, de asemenea, numărul oamenilor ajunși de pe-o zi pe alta autori dramatici, nuveliști și poeți.

Această epidemie a scrisului își are cauzele ei. Nu e o boală izvorîtă din senin. Ea este efectul unei emulații. Și autorii morali sînt scriitorii de meserie. Cetățeanul care scrie nu scrie numai din nevoia lui interioară de a se exprima (care e un drept legitim împotriva căruia nimeni nu se gîndește să se ridice). El este mînat pe drumul scrisului de exemple pe care ziarele și revistele i le oferă cu generozitate, mereu. De zeci de ori, citind literatura cea de toate zilele, el este ispitit să spună și spune : „Așa ca ăsta pot să scriu și eu". Și scrie. Scrie ca romancierul X, ca poetul Y și ca dramaturgul Z, care sînt literați recunoscuți. „Dacă un scriitor, membru al Societății Scriitorilor, scrie *așa*, de ce n-aș scrie și eu ? Parcă e mare greutate scrisul ? Literatura e cea mai ușoară meserie. Talent ? Ce e aceea ? Scrii cum vorbești. Material ? Cît vrei. Ia, numai întîmplarea de alaltăieri din tramvai. Sau excursia pe valea Bistriței din vara trecută. Sau..." Și boala începe de obicei cu impresii de călătorie, sfîrșește cu o piesă de teatru și învie cu un roman autobiografic. Și pe urmă intervine și indulgența redactorului amic : „În sfîrșit, nu-i mai prost decît alte lucruri publicate. Merge."

Există, așadar, o seamă de scriitori care dau tonul și provoacă epidemia scrisului. La această epidemie contribuie și abundența revistelor literare. Conținutul lor este rareori în întregime de aceeași calitate. Pentru o pagină bună cititorul înghite zece pagini mediocre, dacă nu chiar nerușinat de proaste. S-ar părea chiar că rolul celor mai multe reviste literare este să întrețină cu sfințenie lipsa de gust, stilul vulgar

și literatura pe care vom numi-o țîrîită. Cunoașteți, desigur, această literatură. Rețeta ei o găsiți aplicată în paginile multor reviste și ale multor scriitori. Dar v-aș propune cîteva precizări (fără a avea pretenția de a fi complet, literatura țîrîită îmbrățișînd forme variate și disimulîndu-se sub aparențe cîteodată strălucit de înșelătoare).

Este înainte de toate o literatură comodă. De obicei întrebuințează narațiunea la persoana întîi. Autorul începe cu o meditație undeva, în odaia lui, pe o bancă în grădina publică, sau într-un decor vag și întotdeauna fastuos : un conac de moșie, un castel în munți, Veneția, Coasta de Azur etc. De obicei, după pagini de monolog, mai întotdeauna împletit cu crîmpeie dintr-o scrisoare pasionată, citită cu lacrimi și „atitudini" interesante, apare o femeie. Se așează (după decor) pe bancă, într-un fotoliu, în gondolă sau nu se așează de loc și, după o descripție aburită, a autorului, servește acestuia replici monosilabice și oftate. Femeile din literatura țîrîită se deosebesc de toate celelalte prin numele lor întotdeauna neobișnuit, rar, căutat. Pe urmă, ele sînt întotdeauna vaporoase și execută chiar gesturile cele mai obișnuite și mai terestre cu aere somnambulice — ca Olimpia Spallanzani din povestirea lui Hoffmann.

În această literatură nu se întîmplă mai niciodată nimic. De altfel, e o literatură care are predilecție pentru „fragmente". Ați observat ce pline de „fragmente" sînt paginile revistelor noastre literare ? Cea mai comodă formă literară e fragmentul. Îl începi fără început, din vînt, și-l sfîrșești cu un șir de puncte. Ești scutit de a găsi o intrigă, o acțiune, un deznodămînt. E destul doar să frîngi compacta masă a descripției cu două, trei replici, nu prea lungi : „— Ți-aduci aminte, Lia ? — Vai, totul mi se pare așa de îndepărtat, Sandu..." Și Sandu și cu Lia au amuțit din nou pe banca din parcul răvășit de toamnă, în gondolă, sau nicăieri.

Literatura aceasta se servește de un stil special. Stilul țîrîit. Stilul acesta, ușor și banal, ca apa îndulcită cu zahăr, în care ai uitat să pui lămîie, ca s-o prefaci măcar în limonadă. Stilul țîrîit e mai puțin chiar decît o limonadă. Acest stil, de altfel, nu aparține exclusiv literaturii de care vorbim. El se infiltrează cîteodată chiar în opere bine construite ale unor autori de valoare. Acest stil molîu, alburiu, searbăd, leșiet și leșinat, oftat și tremolat, dulceag și lălîu este o pri-

mejdie pentru gustul public. O asemenea literatură, întrebuințînd un asemenea stil, este capabilă să strice gustul începătorilor în lectură. Înghițită la vîrsta adolescenței, ea îmbălează sufletul și îl încleie.

Cîți cititori nu și-au stricat gustul și-au fost pierduți pentru literatura bine scrisă numai pentru că la cincisprezece ani au citit pe domnul X sau pe doamna Y, literat sau literată țîrîitoare, și s-au adăpat din izvorul bălos al unei anumite publicistici săptămînale ?

Capitolul literaturii țîrîite mai cuprinde și alte paragrafe. Am spus deja că această literatură se ascunde cîteodată sub aparențe strălucite. E paragraful reprezentanților iluștri ai acestei literaturi. Virtuoși pot exista în orice. Aș numi pe acești scriitori virtuoși ai drîmbei. Oricum, aceștia merită un compartiment rezervat.

iunie 1929

ziaristică și literatură

Ziaristica și literatura s-au dezvoltat multă vreme pe terenuri deosebite. Se credea chiar că între ele n-ar putea să existe nici o apropiere, nici o înrudire. Acest lucru îl afirmau atît ziariștii, cît și scriitorii. Mai ales aceștia din urmă. Presa și literatura erau două activități care se excludeau una pe alta. Între ele se părea că există o contradicție absolută. Chiar antipatie.

Este evident că se poate spune, cu destulă dreptate, că între ziaristică și literatură există deosebiri adînci. Mai întîi, în ce privește natura lor. Literatura este artă. Așadar, este un joc al spiritului, care în primul rînd trebuie să placă. Orice literatură trebuie să aibă acest caracter. De abia după ce această condiție este satisfăcută, poate fi vorba de celelalte atribuții ale literaturii. De abia după ce constat că un roman este *bine scris*, încep să apreciez conținutul lui moral, social, sufletesc. O literatură, oricîtă valoare socială, morală, sufletească ar cuprinde, dacă nu este bine scrisă nu-și îndeplinește scopul. Conținutul ei, în acest caz, poate fi strălucit, minunat, original, dar nu mai este literatură. (Asta nu înseamnă că dacă o literatură este *numai* bine scrisă este perfectă. Este doar citibilă, și atît. O astfel de literatură este cea mai banală din literaturi, dar este literatură. Toată vechea discuție asupra identității fondului și a formei se rezolvă, astfel, simplu și clar, de la sine.)

Ziaristica nu este artă. Nu este un simplu joc (cel puţin în esenţa ei). Ea nu tinde să placă. Ziaristica purcede din altă nevoie. Nevoia de informaţie, în primul loc. Aşadar, satisface curiozitatea socială a individului. Şi prin asta îndeplineşte o funcţie socială. Este un aliment spiritual de care omul în societate nu se poate lipsi. Cîţi oameni sînt care n-au citit o carte de literatură în viaţa lor, dar care nu se simt bine dacă nu-şi citesc jurnalul în fiecare dimineaţă! Este clar că, aici, scopul pe care-l urmăreşte ziaristica este cu totul altul decît acela pe care îl urmăreşte literatura.

Şi mai este ceva. Dacă o primă condiţie de existenţă a literaturii este să fie bine scrisă, ziaristica cere şi ea aceeaşi condiţie. Cu o singură deosebire (destul de delicată şi care trebuie notată cu prudenţă) : a scrie bine în literatură şi a scrie bine în ziaristică sînt două lucruri deosebite. Stilul literar nu coincide cu stilul ziaristic. Un articol de ziar scris *literar* este un articol mediocru, după cum mediocră este şi o bucată de literatură scrisă gazetăreşte. Stilul ziaristic cere cîteva calităţi de care literatura nu are nevoie numaidecît. Cere în primul rînd claritate şi repeziciune. (Exactitatea şi precizia nu intră în chestie. De multe ori exactitatea şi precizia, în ziaristică, constituie un defect. O minciună clară, logică, mînuită cu abilitate şi repeziciune, este cîteodată de mai mare efect jurnalistic decît un adevăr oarecare, cît de clar şi de precis ar fi. Prin asta rolul informativ al ziaristicii descreşte în chip evident : dar este interesant că *aici* e unul din punctele de contact ale ziaristicii cu literatura, care este şi ea o „minciună", logic vorbind.) Stilul ziaristic se poate învăţa. Stilul literar nu se învaţă niciodată. El se creează pe sine, mereu nou şi original în fiecare scriitor.

Talentul ziaristului nu se confundă cu talentul scriitorului. Talentul ziaristului este făcut din inteligenţă şi pricepere şi din multă dibăcie. La toate acestea se adaugă rutina scrisului zilnic, şi fără de care, de altfel, activitatea ziaristică nici nu se poate închipui. Pentru că ziaristica este, înainte de toate, o meserie.

Tendinţa pe care, în epoca noastră, o are literatura de a deveni o profesiune apropie tot mai mult pe scriitor de ziaristică. Se cunosc cazuri de scriitori care duc strălucit această dublă activitate. Foarte rar, însă, aceste două activităţi se confundă. Ele rămîn întotdeauna pe planuri diferite. Totuşi, la scriitorii ziarişti, opera literară nu scapă de infiltraţii ziaristice, cum este şi natural. Iar ziaristica scriitorilor este întotdeauna colorată cu literatură. Exemple se pot găsi multe.

Cine cîştigă din această colaborare ? Ziaristica sau literatura ?

Tocmai din pricină că stilul ziaristic se poate învăţa, un scriitor poate deveni ziarist, dacă îşi dă osteneala. Un ziarist însă, dacă nu este deja scriitor, nu poate deveni scriitor adevărat niciodată. Istoria literară cunoaşte cazuri de scriitori trecuţi la jurnalism, şi continuînd să fie scriitori. Mari ziarişti care să fi devenit scriitori nu se prea cunosc. Formula e în bună parte justă. Că există ziarişti de vocaţie, asta e sigur. E sigur de asemenea că să înveţi să scrii versuri sau să compui romane este cu neputinţă.

De obicei, pentru a demonstra foloasele pe care le aduce literaturii ziaristica, se pledează cam aşa : ziaristica pune pe scriitori în contact direct şi continuu cu o viaţă reală, cu viaţa de toate zilele ; le îmbogăţeşte imaginaţia cu fapte ; le ascute spiritul de observaţie ; le disciplinează talentul ; şi aşa mai departe.

Aceste afirmaţii cuprind oarecare adevăr. Este adevărat că ziaristica poate îmbogăţi imaginaţia unui scriitor cu anumite fapte care se pot afla numai în culisele sălilor de redacţie. Să admitem chiar că i-ar ascuţi spiritul de observaţie şi că l-ar pune în contact cu viaţa reală (deşi acest contact cu viaţa reală îl poate avea şi în altă parte şi de multe ori cu mai mult profit omenesc şi literar decît în sălile de redacţie). Toate acestea sînt foloase. Infiltraţiile primejdioase ale ziaristicii în literatură se întind în altă direcţie.

Activitatea ziaristică nu poate micşora puterea de creaţie a unui scriitor. Dar i-o poate modifica. Rutina scrisului zilnic îl obligă să privească viaţa ziaristic. Adică să privească repede, să caute în viaţă aspecte *frapante*, nu esenţiale. Să gîndească repede, să asimileze şi să reproducă imediat ce a asimilat. Transformarea interioară se face în grabă. Scriitorul ziarist observă de obicei bine, dar nu observă tot. Şi mai ales nu adînceşte lucrurile prea mult. Meditaţia îndelungată îi este interzisă. N-are timp pentru asta. Rutina ziaristică se întinde astfel şi în literatură.

De aici tendinţa de a fabrica literatură în grabă, ca şi articolele de ziar. Este un fapt de care scapă foarte puţini.

Este clar că aici literatura pierde. E firesc ca balanţa să nu poată sta multă vreme în echilibru. Şi, potrivit legii confortabile a celui mai mic efort, este firesc ca rutina ziaristicii să domine la un moment dat creaţia literară.

Un punct de contact între ziaristică şi literatură îl oferă reportajul. Şi nu numai, cum s-ar putea crede, marele reportaj şi care este hotărît literatură. Orice reportaj, de la faptele diverse pînă la impresiile de călătorie. Este singurul aliment sănătos, limpede, nefalsificat, care poate hrăni pe scriitor. Singurul aliment care i se oferă netransformat de complicaţiile intrigilor şi intereselor redacţionale. În ultimii ani reportajul a fost practicat de mulţi scriitori. Este singurul profit adevărat pe care îl poate avea literatura de pe urma ziaristicii.

Scriitorul nu poate să profite de pe urma ziaristicii decît dominînd-o, uzînd de ziaristică, fără să se lase uzat de ea.

De pe urma acestei vieţuiri împreună, ziaristica n-a pierdut niciodată. Intrarea scriitorilor în ziaristică înseamnă pentru aceasta o ridicare a nivelului scrisului. De cînd, la noi, scriitorii au început să facă ziaristică, calitatea stilistică a ziarelor s-a îmbunătăţit. (Că mai sînt multe lucruri de făcut în această direcţie şi că la noi a scrie frumos şi bine este încă o noţiune puţin clară chiar pentru unii „scriitori" — aceasta este altă chestie, care cere şi merită consideraţii speciale.)

În orice caz, vechea credinţă că între ziaristică şi literatură ar exista contradicţii şi incompatibilităţi absolute nu mai are curs. A fost o prejudecată ivită pe vremea cînd literatura nu era considerată ca o profesiune. Lucrurile s-au schimbat cu desăvîrşire în această privinţă. De pe urma acestei schimbări, literatura şi ziaristica, apropiindu-se între ele, nu pot decît să cîştige.

Dar poate că mai mult ziaristica decît literatura.

octombrie, 1929

Paul Claudel, păgîn şi catolic

Paul Claudel s-a născut la 4 august 1868 în Villeneuve-sur-Fère-en-Tardenois, din departamentul Aisne, unde tatăl său era funcţionar. Îşi face studiile liceale la Paris, apoi urmează cursurile Şcolii de ştiinţe politice şi, după ce îşi ia diploma, intră, în 1890, la Ministerul Afacerilor Externe, în serviciul consular. Timp de douăzeci şi şase de ani Claudel îşi îndeplineşte cu o remarcabilă conştiinciozitate profesională funcţia de consul în diverse ţări, în primul rînd în China, unde rămîne vreo cincisprezece ani. În 1916 este numit ministru al Franţei la Rio de Janeiro. Trece în calitate de ambasador la Tokio în 1921, apoi la Washington în 1927 iar în 1933 la Bruxelles. În 1946 este ales membru al Academiei franceze, fără să-şi fi pus singur candidatura şi fără să fi făcut vizitele de solicitare, aşa cum se obişnuieşte. Moare la 23 februarie 1955.

Aceste detalii biografice nu au numai o însemnătate de simplă informaţie. Ele sînt necesare pentru a scoate la iveală contrastul absolut în care se află cariera de diplomat a lui Claudel şi opera sa literară. Într-adevăr, faţă de cariera diplomatică ce se defineşte prin discreţie, tact şi conformism, literatura lui Claudel — poezia lui — apare revoluţionară în ce priveşte expresia, neobişnuită şi neconformistă în stil. S-ar putea găsi, însă, în ce priveşte conformismul, o potrivire între solida carieră diplomatică a lui

Claudel şi un element fundamental al personalităţii sale, şi anume credinţa creştină, mai exact catolicismul său. Întors la credinţă printr-o revelaţie avută într-o zi, în timpul serviciului divin, la Notre-Dame, cînd avea optsprezece ani, Claudel şi-a urmat toată viaţa cariera de proslăvitor al religiei catolice cu aceeaşi conştiinciozitate conformistă cu care şi-a urmat cariera diplomatică. Dar şi aici contrastul dintre credinţa sa foarte adîncă şi stilul său revoluţionar este tot aşa de puternic. Ba chiar este şi mai puternic, pentru că el caracterizează în chip constant şi consecvent opera literară a lui Claudel, luată în întregimea ei, şi îi dă chiar unul din aspectele sale cele mai frapante. Multe poeme ale lui Claudel sînt de fapt rugăciuni, cum este, de exemplu, acest *Magnificat* :

> Soyez béni, mon Dieu, qui m'avez délivré des Idoles
> Et qui faites que je n'adore que vous seul et
> non point Isis et Osiris,
> Ou la Justice, ou le Progrès, ou la Vérité
> ou la Divinité, ou l'Humanité, ou les Lois
> de la Nature, ou l'Art, ou la Beauté,
> Et qui n'avez pas permis d'exister
> à ces choses qui ne sont pas, ou le vide
> laissé par votre absence.
> Comme le sauvage qui se bâtit une pirogue
> et qui de cette planche en trop fabrique Apollon,
> Ainsi tous les parleurs de paroles du surplus
> de leurs adjectifs se sont fait des monstres sans substance.
> Plus creux que Moloch, mangeur de petits enfants,
> plus cruels et plus hideux que Moloch,
> Ils ont un son mais point de voix, un nom et
> il n'y a point de personne.

> (Fii binecuvîntat, Doamne, care m-ai scăpat de idoli
> Şi care mă faci să nu te mai ador decît pe tine şi
> nu pe Isis şi Osiris,
> Sau Justiţia, sau Progresul, sau Adevărul, sau Divinitatea,
> sau Umanitatea, sau Legile Naturii, sau Arta, sau Frumuseţea,
> Şi care n-ai îngăduit să existe acestor lucruri care nu
> sînt, sau golul lăsat de absenţa ta.
> Ca sălbatecul care îşi construieşte o pirogă şi care din
> această scîndură de prisos îşi fabrică un Apolon,

> Aşa toţi vorbitorii de vorbe din prisosul adjectivelor lor
> şi-au făcut monştri fără substanţă.
> Mai găunoşi decît Moloh, mîncător de copii, mai cruzi
> şi mai hidoşi decît Moloh,
> Ei au un sunet dar n-au voce, un nume şi nu-i
> nici o persoană.)

Aceasta este o rugăciune polemică. În paranteză fie spus că există în literatura franceză o tradiţie în acest sens, ilustrată chiar la epoca în care apare Claudel de către Léon Bloy. Claudel avea să ridice însă pe culmi foarte înalte fervoarea sa religioasă, şi aceasta datorită unei extraordinare puteri de invenţie poetică.

Înainte de-a se impune atenţiei prin fondul său afectiv şi prin gîndirea sa poetică, considerată în adîncime şi în durată, un poet se impune prin expresie, prin stil. Stilul, de altminteri, urmează mişcarea gîndirii poetice, astfel încît, în realitate, analizînd stilul analizezi gîndirea poetică, la care ajungi tocmai datorită formei. Este ceea ce am avut ocazia să spun de multe ori, cînd am afirmat, fără nici un joc de cuvinte, că forma în poezie este o însuşire de fond.

Cu excepţia cîtorva poeme, puţine la număr, Claudel şi-a scris opera sa poetică, în primul rînd piesele sale de teatru, de la *Tête d'or (Cap de aur)* din 1889 pînă la *Le soulier de satin (Pantoful de mătase)* din 1928, în versete, de cele mai multe ori lungi de două sau trei rînduri, în general fără rimă, şi care sînt de fapt o proză cadenţată. Este un vers liber, dar un vers liber care se deosebeşte de versul liber al simboliştilor contemporani cu Claudel, care de multe ori e rimat şi la care dezarticularea nu este atît de mare încît să nu se mai perceapă schema versului tradiţional, spiritul prozodiei clasice. La Claudel dezarticularea este totală ; această formă de vers capătă însă o mişcare proprie, care se simte repede la lectură şi se imprimă în minte. Claudel şi-a definit singur stilul prin gura poetului Coeuvre, personaj din piesa *La ville (Oraşul)* :

> O mon fils ! lorsque j'étais un poète entre les hommes
> J'inventais ce vers qui n'avais ni rime, ni mètre,

Et je le définissais, dans le secret de mon coeur, cette fonction double et réciproque

Par laquelle l'homme absorbe la vie et restitue, dans l'acte suprême de l'expiration,

Une parole intelligible.

(O fiul meu ! Cînd eram un poet printre oameni,

Am inventat versul acesta care n-avea nici rimă, nici metru,

Şi îl defineam, în taina inimii mele, drept acea funcţiune dublă şi reciprocă

Prin care omul absoarbe viaţa şi restituie, în actul suprem al expiraţiei,

O vorbă inteligibilă.)

Aşadar, versul se construieşte după ritmul respiraţiei, prin respiraţie trebuind să se înţeleagă aici, desigur, nu numai actul fiziologic, ci, printr-o analogie ce se prezintă în chip firesc, respiraţia ideală a minţii, prin urmare mişcarea gîndirii poetice, care, ca şi respiraţia fiziologică, poate fi mai profundă sau mai superficială, mai grăbită sau mai înceată, mai liniştită sau mai agitată.

Versul în concepţia lui Claudel traduce în „vorbă inteligibilă" această respiraţie poetică. Faptul acesta, desigur, nu se produce cu plenitudine decît atunci cînd „vorba inteligibilă" exprimă corelaţii şi disocieri neaşteptate, care înalţă cotidianul în durată şi, uimind, dau sentimentul frumuseţii. Faptul acesta la Claudel se petrece într-una, uneori chiar cu o insistenţă care oboseşte. Lectura poeziei sale se face pe încetul, cu opriri şi cu întoarceri. Marea poezie din toate timpurile şi locurile numai aşa se citeşte. Aici să dau doar un scurt, prea scurt exemplu, dintre cele multe care la fiecare pagină din Claudel ne întîmpină ; un pasaj din *Cîntecul umbrei*, din *La cantate à trois voix*, scrisă în 1911 :

Avant qu'une fois encore les deux moitiés de l'univers se divisent,

Et que la nuit se rompe par le milieu, qui est commune aux morts et aux vivants !

Avant que la nuit de nouveau nous abandonne, pleine de ceux qui nous sont chers,

Et que cessant de remplir nos demeures, elle reflue de nouveau et nous quitte comme une terre dont l'eau s'exprime !

Et toi qui m'as quittée, adieu une fois encore !

Avant que tu reviennes de nouveau te présenter sur le miroir de mon âme,

Comme les dieux sous le diaphragme au plus profond de la bête ont placé le foie poli et brillant que les sacrificateurs interrogent !

À présent c'est le moment de la lutte entre la lumière et l'ombre et ce monde solide tressaille et semble saisi d'ivresse !

Tout remue et chancelle et se transforme et semble danser,

Et sur les plaines chatoyantes se peignent des images démesurées.

Voici le monde plus rouge que la caverne des Cabires.

Et le torrent des ombres descend le long de la paroi.

(Pînă cînd, o dată încă, cele două jumătăţi ale universului se despart

Şi noaptea se frînge de la mijloc, aceeaşi pentru morţi şi pentru vii !

Pînă cînd noaptea din nou ne părăseşte plină de cei ce ne sînt scumpi,

Şi fără să ne mai umple aşezările, se împrăştie din nou şi ne lasă ca pe o ţărînă din care se stoarce apa !

Şi tu care m-ai părăsit, adio încă o dată !

Pînă te-ntorci din nou să te înfăţişezi oglinzii sufletului meu,

Aşa cum zeii sub diafragmă în adîncul animalului au aşezat ficatul neted şi lucios pe care îl cercetează sacrificatorii !

Acuma iată că e clipa luptei dintre lumină şi umbră şi lumea asta solidă tresaltă şi pare cuprinsă de beţie !

Totul se mişcă şi se clatină şi se preschimbă şi parcă dansează

Şi pe cîmpiile strălucitoare se perindă imagini neţărmurite.

Iată lumea mai roşie decît caverna Cabirilor.

Şi puhoiul de umbre coboară de-a lungul pereţilor peşterii !)

Claudel a debutat în 1889, în plină perioadă de simbolism. La douăzeci de ani scrie şi publică prima lui piesă *Tête d'or*, care trece complet neobservată. Acelaşi lucru se întîmplă şi cu *La ville* (1890), *La jeune fille Violaine* (1892),

L'échange (1893) și *Le repos du septième jour* (1901). Pînă după războiul din 1914 numele lui Claudel nu cunoaște nici o glorie apreciabilă, deși volumele lui se adună an cu an, și în toate genurile : poem, teatru, eseu. *L'otage* e prima piesă cu care Claudel a cunoscut, mult timp după apariția ei în 1911, oarecare succes, succes destul de mărginit.

Claudel începe să se impună abia după 1920. Tineretul vremii îi aduce omagii și îl revendică. Școlile moderniste, care au bîntuit ca o adevărată epidemie în Franța între 1920 și 1940, socot pe Claudel drept un premergător. Soarta lui devine astfel destul de curioasă. Este considerat de anumite școli literare drept scriitor de avangardă, și în același timp critica îl plasează în mișcarea simbolistă, alături de o sumedenie de scriitori obscuri, din care n-au mai rămas decît portretele lor în acele minunate *Livres des masques* ale lui Remy de Gourmont, astăzi pe nedrept uitate.

Remy de Gourmont, în cartea amintită, oferă un loc de frunte lui Claudel și îl consideră ca pe una din marile speranțe ale tinerei școli simboliste de pe atunci. De altfel, multe din aprecierile lui Gourmont rămîn și astăzi în picioare, fiind de o mare pătrundere. Școala simbolistă a trăit și a trecut. Scriitorii care au supraviețuit mișcării simboliste, Francis Jammes, André Gide, Paul Valéry, durează prin calități proprii și independente de orice curente literare. Școala simbolistă, ca orice școală literară, a avut puțină influență asupra adevăraților scriitori care au făcut parte din ea. Simbolismul a întrunit sub firma lui scriitori foarte deosebiți între ei (gîndiți-vă numai la Francis Jammes, poetul *Georgicelor creștine,* cu inspirație limpede și primăvăratică și la Verhaeren, poetul *Orașelor tentaculare,* masiv și aspru, cu suflet de uragan). În preajma anului 1890 avea mare trecere un principiu pe care îl acceptau pe acea vreme toți tinerii scriitori francezi între douăzeci și douăzeci și cinci ani. Era fraza lui Mallarmé : „A sugera, iată visul". Așadar, ceea ce se urmărea era expresia indirectă, eliptică, imprecisă, prin asociații cît mai îndepărtate, care ocolesc evidența și numirea pe față a lucrurilor. Prin această manieră au trecut toți tinerii care debutau pe acea vreme în literatura franceză. Mulți au părăsit-o, alții nici n-au aplicat-o temeinic vreodată. Acestei maniere abuziv folosite se datorește aspectul acela

nelămurit și neguros, pe care îl prezintă o bună parte din literatura simbolistă din preajma anului 1890. Poate că nimic nu este mai nimerit decît acest aspect pentru a scoate în evidență prin contrast opera luminoasă și strălucitoare a lui Paul Claudel din prima lui perioadă.

Claudel apare pe acest fond cum apare și eroul primei sale piese, acel Tête d'or cu plete blonde, ca un fel de arhanghel cuceritor, o figură simbolizînd tinerețea și sănătatea. Totul în poezia lui contrastează cu tonul molatec și cam searbăd al multor poeme simboliste. Expresia lui are vigoare, lovește direct, surprinde prin imagini delaolaltă luminoase și complicate, cu un vocabular bogat, luat din toate regiunile limbii. Viziunea lui e colorată puternic, sanguină, ca vinul roș de Burgundia. Iată-l pe Simon Agnel, un țăran care sub numele de Tête d'or ajunge cuceritor de imperii, un fel de reîncarnație masculină a Jeannei d'Arc, și cu alte perspective. Imaginea de la sfîrșit, în care acest cuceritor barbar moare pe un vîrf de munte, în fața soarelui care apune, este de o frumusețe care nu-și găsește asemănarea decît în anumite tablouri din Shakespeare sau din partea a doua a lui *Faust :*

> O soleil ! Toi, mon
> Seul amour ! ô gouffre et feu ! ô sang, sang !
> Porte ! Or, or ! Colère sacrée !
> Je vois donc ! O forêts roses, lumière terrestre qu'ébranle l'azur glacé !
> Buissons, fougères d'azur !
> Et toi, église colossale du flamboiement,
> Tu vois ces colonnes qui se dressent devant toi pousser vers toi une adoration séculaire ! [...]
> Une odeur de violette excite mon âme à se défaire !
> [...]
> O ! Père,
> Viens, ô Sourire, étends-toi sur moi !
> Comme les gens de la vendange au-devant des cuves
> Sortent de la maison du pressoir par toutes les portes,
> Mon sang par toutes ses plaies va à ta rencontre en triomphe !
> Je meurs. Qui racontera
> Que mourant, les bras écartés, j'ai tenu le soleil sur ma poitrine comme une roue ?

(O Soare ! Tu, singura
Mea dragoste ! o, hău şi foc ! o sînge, sînge !
Poartă ! Aur, aur ! Mînie sacră !
O păduri roze, lumină terestră pe care o cutremură azurul îngheţat !
Huceaguri, ferigi de-azur !
Şi tu, biserică colosală a înflăcărării,
Tu vezi aceste columne care se înalţă în faţa ta cum împing către tine o adoraţie seculară ! [...]
O mireazmă de toporaşi îmi îndeamnă sufletul să se destrame [...]
O ! Părinte,
Vino ! O ! Zîmbet, te împrăştie deasupră-mi !
Aşa cum oamenii la cules de vie în preajma zăcătorilor
Ies din casa teascului pe toate uşile,
Sîngele meu prin toate rănile lui pleacă să te întîmpine în triumf !
Mor. Cine va povesti
Că murind, cu braţele întinse în lături, am ţinut soarele pe piept ca pe-o roată ?)

Tête d'or nu este o piesă de teatru, în accepţia curentă a cuvîntului. Este totuşi teatru cum este teatru *Visul unei nopţi de vară* sau *Faust* sau *Peer Gynt* al lui Ibsen. Gourmont, deja, îl alătura pe Claudel lui Shakespeare. Ar fi putut adăuga şi pe tragicii greci. Claudel, mai tîrziu, a tradus *Orestia* lui Eschil. Teatrul lui Claudel este poetic şi răscolitor ; în el se simte mereu vîlvătaia lavelor interioare. Sufletele pe care Claudel le mînuieşte sînt toate nişte vulcani.

În evoluţia teatrului lui Claudel se pot deosebi uşor două perioade. Prima ar începe cu *Tête d'or* continuînd cu *La ville, L'échange (Schimbul), Le repos du septième jour (Odihna zilei a şaptea),* iar a doua ar începe cu *L'otage (Ostatecul),* continuînd pînă la *Le soulier de satin.*

În prima perioadă atmosfera este o atmosferă de cataclism. Eroii au o înfăţişare de titani şi de semizei. E un teatru de energie şi de răscoală, de Sturm-und-Drang. Vulcanii sînt în plină erupţie. Un teatru păgîn. Păgîn în sensul de proslăvire a omului, de antropocentrism. Un păgînism, însă, care nu exclude misticismul, cum nici păgînismul antic nu excludea misterele de la Eleusis şi orfismul. Pe urmă, este

un teatru cu ramificaţii adînc interioare, în subconştient ; acest caracter, de altfel, este comun întregii opere a lui Claudel.

O imagine ar cuprinde bine trăsăturile esenţiale ale primei perioade, imaginea lui Prometeu, străvechiul căutător şi descoperitor al focului, titanul care a răpit focul din cer şi l-a adus pe pămînt. Figura lui întruneşte tot ce e dezinteresat, înţelept şi ager în sufletul omenesc, curăţit de cusururile lui şi de zgura cotidiană. Acest caracter îl au primii eroi ai lui Claudel, Tête d'or şi personajele impetuoase din *La ville.*

A doua perioadă a lui Claudel se caracterizează printr-o aparentă liniştire. Vulcanii şi-au înăbuşit răzvrătirea. E perioada catolică a lui Claudel. De altfel, catolicismul n-a intervenit ca o schimbare bruscă în dezvoltarea lui sufletească. Am spus deja că întoarcerea la credinţă avusese loc mai demult. *La jeune fille Violaine,* care a devenit în a doua redactare *L'annonce faite à Marie,* aparţine, în prima versiune, primei perioade. A doua versiune este cu totul în spiritul perioadei catolice, după cum arată chiar schimbarea titlului în *Buna-vestire.*

Claudel din *Tête d'or,* Claudel păgînul de la douăzeci de ani şi-a dat ca poet dintr-o dată şi de la început toată măsura. Expresia lui s-a dezvoltat de atunci pe acelaşi drum, amplificîndu-se în aceeaşi direcţie. Aceeaşi expresie savuroasă, ţîşnită din acelaşi substrat bogat şi adînc. Aceeaşi sevă de imagini circulă şi în opera catolică a lui Claudel. Artistul şi-a păstrat toate mijloacele puternice şi originale. Tema catolică Claudel o cultivă cu aceleaşi unelte cu care plăsmuia odinioară viaţa de titan a lui Tête d'or.

L'otage, de exemplu, conţine unele din cele mai frumoase replici din teatrul lui Claudel, replici scrîşnite, severe, sumbre. Piesa este făcută din largi panouri, albe strălucitoare şi negre mate. Contrastul este zguduitor. Iar limba este de o colosală forţă de expresie. Piesa, pe lîngă asta, este excelent construită, cu un meşteşug teatral care îi asigură, la reprezentaţie, un mare succes de scenă. La ce se reduce *L'otage* dacă nu la antagonismul dintre sans-culottismul revoluţionar francez, pe de o parte, şi catolicism şi nobilime, pe de altă parte ? E un conflict cu semnificaţie mărginită la anumite tipuri şi locuri. *Tête d'or* trăieşte în marea poezie de oricînd şi de oriunde, înalt omenesc, deasupra oricărei religii.

Dacă legătura între simbolism şi Claudel este destul de slabă, ea este cel puţin tot atît de slabă între Claudel şi modernism. Mişcările literare moderniste au drept caracteristică generală disocierea psihică şi dezagregarea expresiei. Scrierea automatică a suprarealismului înseamnă desfiinţarea oricărei forme poetice organizate. Nimic din toate acestea la Claudel, ai cărui eroi sînt creatori şi luptători, Prometei, nu Luciferi, şi a cărui formă este construită din versete meditate care n-au nimic de-a face cu scrierea automatică.

Expresia lui Claudel a tras o brazdă nouă în limba literară franceză. Versetele lungi în care sînt scrise dramele lui înfăţişează o formă originală, intermediară între proză cadenţată şi vers, cu o mişcare largă de talazuri, de o măreţie şi de-o strălucire care nu rareori atinge sublimul.

Citindu-l pe Claudel şi recitindu-l, îţi dai seama de cîte mijloace dispune mereu această limbă franceză, despre care de atîtea ori s-a spus că a ajuns la o perfecţiune ce o împiedică de a se mai înnoi. Dar, pentru a putea să răscoleşti o limbă atît de statornică în splendoarea ei, este nevoie de o personalitate stilistică puţin obişnuită, susţinută de o gîndire poetică care iese din comun. Paul Claudel întruneşte din belşug aceste însuşiri de mare poet, care îi asigură o durată egală cu aceea a limbii, pe care o foloseşte cu strălucire înnoitoare.

1929—1968

Georges Courteline, burghez parizian

Georges Courteline este unul dintre cei mai străluciţi reprezentanţi ai humorului francez. Într-o literatură în care puterea comică abundă, Courteline deţine un loc de primul rang. A fost comparat cu Molière. La moartea lui, în 1929, într-un articol din *Les nouvelles littéraires*, Roland Dorgelès scria : „Un mare clasic a dispărut : Courteline, pe care mulţi dintre noi îl consideram drept primul dintre scriitorii francezi actuali". Asemenea rînduri entuziaste dau tonul şi indică locul pe care Courteline îl ocupă în aprecierea contemporanilor. Ele nu trebuie luate ad litteram. Courteline a fost un scriitor excelent, fără îndoială. Nu ştiu dacă va fi considerat mereu ca „primul dintre scriitorii francezi". Va fi considerat însă, mereu, drept unul dintre scriitorii francezi cei mai francezi, fiindcă el ilustrează cu opera lui, din belşug, spiritul francez în forma lui desăvîrşită. Şi, astfel, comparaţia cu Molière este justificată.

Courteline nu este numai un scriitor al unei epoci, legat prin subiectele alese şi prin tonul lui de un anumit timp, şi care descrie oameni şi situaţii caracteristice vremii în care a trăit. Există în opera lui elemente general omeneşti, valabile pretutindeni şi oriunde. Dar el este totodată un scriitor foarte francez, mai mult : un scriitor parizian. Opera lui trebuie judecată din aceste două puncte de vedere şi definită cu ajutorul lor.

Courteline e considerat drept humorist. Termenul acesta de humorist dă loc la neînțelesuri. În mintea multora el înseamnă scriitor amuzant și ușor. Confuzia aceasta s-a făcut de multe ori cu Courteline. Totuși el este departe de a fi un autor de farse ușoare și amuzante. Courteline nu este un humorist în acest sens. El este în primul rînd un satiric. Fondul satirei este de multe ori dureros. Satiricul, ca și Figaro, al lui Beaumarchais, „se grăbește să rîdă ca să nu fie obligat să plîngă". Satira biciuiește rîzînd. Satiricul e un indignat și un răzvrătit ; rîsul lui e nemilos, agresiv și amar.

Acesta e rîsul lui Courteline. Iată, de exemplu, nuvela sa *Boubouroche*. Un mic rentier între două vîrste întreține o metresă, cu casă și masă. Un fel de țiitoare la mahala, care îl înșeală cu un tînăr. Acesta e primul aspect, cel aparent, cel comic ușor. Dar mai este și altul, dureros de comic. Boubouroche este credul, neînchipuit de credul. El refuză pînă și cele mai evidente probe ale înșelăciunii. Sosit fără veste acasă (după avertismentul unui vecin binevoitor), el își găsește rivalul instalat comod într-un dulap enorm, anume amenajat pentru astfel de ocazii. Totuși, Boubouroche nu se lasă convins de evidență, ci de argumentele femeii care îl înșeală. Este aici eterna nevoie de iluzie, care ne face să preferăm o comodă amăgire și să respingem adevărul supărător și complicat. Boubouroche este, fără îndoială, șarjat, credulitatea lui este exagerată, situația lui e aproape neverosimilă. Totuși nici o clipă cititorul nu-și dă seama de acest neverosimil. Boubouroche își pierde identitatea lui de individ izolat și înșelat în dragoste. El apare ca un tip general omenesc. Este tipul credulității masculine în amor. Tipul de *cocu*, pentru care limba română n-are un echivalent expresiv. Boubouroche este un tip, cum tipuri sînt și Harpagon și Alceste și Tartuffe.

Tendința aceasta de a scoate din viață ceea ce este tipic și esențial se vede mereu la Courteline, chiar în cele mai mici scene, în cele mai fugitive situații. Această tendință este foarte franceză.

Dar Courteline este în tot așa de mare măsură un humorist specific parizian. Cea mai mare parte din piesele într-un act ale lui Courteline se petrec în mediul mic-burghez parizian.

Micul burghez parizian oferă într-adevăr multe trăsături ce pot fi folosite la efecte comice. Micul burghez își are cafeneaua lui, cu scaunul, cu masa și colțul lui obișnuit, în care, la ceasuri fixe, el vine să-și bea berea sau absintul. Totul e al *lui*. „Chelner, adă-mi jurnalul *meu*, cafeaua *mea*, berea *mea*." Micul burghez francez, de douăzeci de ani în fiecare seară, joacă în cafeneaua *lui la manille* sau *la belote*, cu aceiași fideli parteneri. Așa începe și *Boubouroche*. Decorul e o măruntă cafenea de cartier, în care, la o masă, Boubouroche, fericitul *cocu*, joacă cărți cu patru amici, cărora întotdeauna le plătește consumațiile, întotdeauna le cîștigă partida, dar fără să încaseze cîștigul, pentru că amicii sînt mereu la sfîrșitul lunii. După cum Boubouroche este tipul înșelatului în dragoste, tot așa el este tipul micului burghez parizian, totuși cu o mică restricție. Courteline, pentru necesitatea piesei, l-a făcut pe Boubouroche darnic și bun. Burghezul parizian nu prea are aceste însușiri. În altă parte, în toate celelalte piese și schițe ale lui, Courteline l-a descris pe micul burghez parizian așa cum este : zgîrcit, egoist, neîncrezător, bănuitor, cu naivități care se opresc la pungă, plin de tabieturi, cu un cumplit simț al proprietății. Courteline a stors din acest mic burghez parizian o cantitate nemaipomenită de ridicul. A făcut din el un tip universal. Și-a bătut joc de el așa cum și-a bătut joc Caragiale de mahalaua românească de la sfîrșitul veacului trecut. A scris epopeea comică a micului burghez parizian. Și prin asta și-a asigurat un loc de glorie în istoria comicului universal.

Courteline datorește acestui mic burghez parizian nu numai materialul pieselor și schițelor lui, ci chiar forma de spirit cu care îl ironizează. El ridiculizează pe micul burghez parizian cu propria formă de spirit a acestuia, și anume *la blague*, sub care, totuși, se simte șfichiul usturător al satirei amare. Burghezul parizian este de multe ori spiritual și fin. El poate și să ridiculizeze, nu numai să fie ridicul. Courteline apare de multe ori, față de personajele lui, ca un *rusé compère*, vulpoi șiret și mucalit, care, în colțul *lui* la cafenea, se distrează făcînd glume pe socoteala clienților. Un nimic, un detaliu abia perceptibil în gesturile sau în îmbrăcămintea unuia îi revelează o caracteristică adîncă. Pe toți Courteline îi vede cu ochi sigur de caricaturist și minte ageră de cunoscă-

tor de oameni. Toate maniile, toate micile ciudățenii ale micului burghez parizian, Courteline le observă, le clasează, le descrie. Îl urmărește pretutindeni, la cafenea, acasă, la birou, la tribunal. Birocrația și codul sînt obiecte de ironie și sarcasm continuu pentru Courteline. Formalismul și paperaseria birocratică îl exasperează și chițibușăria juridică îl înfurie. Birocrația și codul sînt parcă anume făcute pentru micul burghez parizian. Birocrația satisface spiritul lui ticăit, meticulos și comod, iar chichițele și controversele juridice îi dau prilej să-și desfășoare elocvența și logica, pentru a protesta contra lor și a le ocoli, căci micul burghez parizian este veșnic protestatar. Scenele judiciare abundă în opera lui Courteline (care aici a moștenit humorul juridic de la tatăl său, Jules Moinaux, autorul, cam uitat astăzi și pe nedrept, al acelor *Tribunaux comiques*, pline de observație și de spirit). Birocratismului, Courteline i-a consacrat o carte întreagă : *Messieurs les Ronds-de-cuir*. Cu aceste două aspecte, al birocratismului și al luptei cu codul, Courteline completează portretul „grandeur nature" al micului burghez parizian.

Fără îndoială că portretul acesta este încărcat de sarcasm și de dispreț. Courteline nu pierde ocazia să-și mențepe modelul ori de cîte ori poate. Rîde de multe ori cu ciudă și amărăciune. Prostia omenească îl jignește. Micul burghez parizian îl exasperează. Dar îl cunoaște atît de bine, *îl cultivă* cu atîta îngrijire, încît îți dai seama că, dacă n-ar mai exista acest mic burghez parizian, Courteline ar muri de plictiseală. Și aproape s-ar putea spune că Courteline își iubește victima tot atîta pe cît o urăște.

Courteline a fost el însuși un burghez parizian, vechi parizian pînă în vîrful unghiilor, cu cafeneaua lui și cu micile lui manii și ciudățenii. De altfel, așa îl descriu toți cei care l-au cunoscut. Cineva scria, amintindu-și de el : „Courteline nu putea să se urce într-un tramvai sau să intre într-un restaurant fără să aibă un conflict cu controlorul sau cu chelnerul". Acestea sînt maniere de mic burghez parizian, care întotdeauna se teme să nu fie tras pe sfoară și care întotdeauna e gata să protesteze și să țină un mic discurs, inofensiv în fond, cu aluzii politice și satirico-sociale.

O altă parte, importantă și aceasta, din opera lui Courteline, o formează scenele din viața militară. Courteline este

un mare humorist al lumii cazone. Povestirea *Trenul de 8 și 47*, impecabil compusă, scrisă cu o artă desăvîrșită, este o capodoperă de proză comică. Căpitanul Hurluret, Moș Teacă hursuz și detreabă, plutonierul Flick, cîinos și cîrciogar ; apoi cei doi soldați în permisie, eroii povestirii, toți sînt tipuri comice de neuitat. Courteline descrie viața de regiment cu un haz incomparabil, cultivînd mereu, ca în toată opera lui, o artă literară subtilă atît în ce privește construcția, cît și în ce privește stilul.

1929

Turnul Eiffel şi frumuseţea maşinii

Ciudată şi plină de întorsături a fost soarta Turnului Eiffel, de cînd a fost construit şi pînă acum. Sortit să fie un număr de atracţie la o expoziţie universală şi să ilustreze industria franceză a epocii, turnul a devenit în scurt timp un obiect de discordie şi de certuri în lumea literară şi artistică franceză. Ani de zile, el a fost — rînd pe rînd sau în acelaşi timp — hulit, lăudat, atacat cu vehemenţă şi apărat cu pasiune de diversele coterii artistice şi literare. Turnul Eiffel e monstruos, strigau unii. E frumos pentru că e modern şi nou, spuneau alţii. La inaugurarea lui, în 1889, scriitorii şi artiştii epocii au protestat, spunînd că prezenţa lui în Paris este o ruşine pentru armonia şi frumuseţea oraşului.

Printre cei care protestau erau Paul Verlaine şi J. K. Huysmans. (Este ciudată duşmănia lui Verlaine, „poet blestemat", împotriva Turnului ; Turnul şi Verlaine aveau pe vremea aceea interese comune : amîndoi erau nişte răzvrătiţi şi nişte inovatori şi amîndoi erau nesocotiţi de o anumită critică îngustă.) Cariera estetică a Turnului a continuat, în ciuda tuturor atacurilor, tot mai strălucită. Cu prilejul unei anchete pe care a făcut-o, în 1929, Gaston Picard printre scriitorii şi artiştii francezi, Turnul a fost lăudat şi preţuit de toţi cei care au fost întrebaţi. Nici un glas nu s-a ridicat împotriva lui. Mai mult, ancheta lui Picard cuprindea şi

următoarea întrebare : Turnul Eiffel trebuie, oare, dărîmat şi înlocuit cu o construcţie care să reprezinte mai bine spiritul secolului nostru ? Întrebare semnificativă. Turnul Eiffel ajuns să fie considerat ca o vechitură, ca un monument al unei epoci apuse, Turnul Eiffel — demodat şi expus dărîmării din pricină că nu mai reprezintă spiritul secolului — iată o surpriză şi un eveniment neaşteptat în existenţa colosului de la Champ-de-Mars.

Turnul Eiffel reprezintă realizarea sublimului modern, un sublim nou. De ce acest epitet de sublim s-ar aplica numai fenomenelor naturii ? Nu numai fenomenele naturii pot fi frumoase şi înfiorătoare în acelaşi timp (ceea ce, după Kant, ar fi esenţa sublimului). Un vulcan, o furtună nu sînt mai măreţe şi mai înfiorătoare decît o mare uzină în activitate. Admiri frumuseţea unui viaduct sau a unui pod sau a unui zgîrie-nori, tot aşa cum admiri priveliştea unui munte sau a unei cascade. Şi admiraţia în faţa Turnului Eiffel creşte tocmai prin faptul că Turnul este o creaţiune omenească, şi nu un fenomen al naturii. Intră cîteva elemente noi în această admiraţie ; este mai întîi un orgoliu al speciei, manifestarea unui instinct de dominare a naturii, care se realizează în tehnica modernă, şi o admiraţie pentru puterea de creaţie a omului, de care chiar un mizantrop nu se poate feri.

Adevărul este că tehnica, sub variatele şi nenumăratele ei forme, stăpîneşte astăzi viaţa noastră pînă în cele mai mici amănunte. Omul veacului al douăzecilea aproape că nici nu mai poate concepe viaţa fără ajutorul maşinii. Maşina a ajuns să influenţeze nu numai viaţa noastră materială, ci şi viaţa noastră sufletească.

Faptul acesta nu este primit cu seninătate de toată lumea. Şi istoricii viitorului vor clasa poate pe oamenii de cultură ai vremii noastre în două tabere vrăjmaşe între ele : tabăra maşinofobilor şi aceea a maşinofililor, a adversarilor şi a admiratorilor maşinii.

Maşina, spun adversarii ei, după ce a modificat viaţa noastră de toate zilele, transformîndu-ne obiceiurile şi apucăturile, ajutîndu-ne să ne mişcăm şi să lucrăm, să producem şi să distrugem, să trăim — şi de multe ori să murim — mai sigur şi mai repede, iată acum că se amestecă şi în viaţa noas-

tră spirituală, în gîndurile, în sentimentele, în gusturile noastre.

Adversarii mașinismului se ridică mai ales împotriva acestei mașinizări a vieții noastre interioare. După ei, mașinizarea excesivă este nefirească : ea jertfește calitatea în folosul cantității, chibzuința și adîncirea în folosul vitezei și al perfecțiunii superficiale : prin ea progresul tehnic este prețuit în dauna culturii spirituale ; în sfîrșit, mașina, zic ei, dezumanizează umanitatea.

Dacă argumentele, atunci cînd e vorba de întrebuințarea tehnicii la perfecționarea armelor de tot felul și la desăvîrșirea artei de a ucide sînt demne de luat în seamă, în ce privește celelalte atacuri ale mașinofobilor, ele cad în gol. Omenirea este de pe acum adaptată la mașinizare, așa încît o întoarcere la stările de dinainte de abur și de electricitate este imposibilă și absurdă.

E curios de observat, însă, cît de mic este încă locul pe care mașina îl ocupă în poezie. Limbajul poetic nu s-a adaptat aproape de loc la mașinizare.

Și totuși mașina are și ea dreptul la același rang de subiect generator de poezie pe care îl au cerul albastru, amurgul, luna, piscurile cu zăpezi eterne, talazurile mării, vulturii, fulgerele, norii și toate celelalte obiecte, ființe și fenomene considerate drept poetice, și pe care poeții le întrebuințează mereu de cîteva mii de ani. Ce caracatiță, ce mamut, ce balaur și ce hidră cu șapte capete, ce mitologic monstru și ce dihanie din Apocalips ar putea atinge puterea, iuțeala, vraja cuceritoare, măreția simplă, încrederea triumfătoare, orgoliul impasibil și vlaga calmă a unei mari locomotive în clipa cînd pornește dintr-o gară ? Idolii fabuloși, baalii și molohii din vechime sînt niște biete păpuși pe lîngă un dinam, un avion, o rotativă sau racheta Saturn.

Poetul biblic nu se sfia să compare nasul iubitei lui cu un turn, capul ei cu un munte, părul ei cu o turmă de capre. Ce îndrăzneț era acel poet acum trei mii de ani ! Poetul vremii noastre nu îndrăznește să-și compare dragostea cu o turbină și gîtul iubitei cu un coș de fabrică. Iar cînd face asta, o face fără convingere, cu o ironie bleagă, ca un giumbușlîc ciudat.

Frumusețea mașinii există și nu are nevoie decît de talente puternice, convinse și sincere, care s-o cînte în nenumăratele ei forme și manifestări. Recunoașterea și cultivarea acestei frumuseți — descoperită și descrisă în chip abundent încă demult de mari vizionari ca Zola și Verhaeren, rămași deocamdată fără urmași de valoare — va aduce, desigur, o împrospătare a limbajului poetic și poate chiar — de ce nu ? — stabilirea de noi atitudini poetice.

Nu există în poezie teme triviale, ci numai simțiri triviale.

1929—1969

Ion Barbu : Joc secund

Poeziile pe care Ion Barbu le adună sub titlul de *Joc secund* * sînt, fără îndoială, cea mai interesantă apariție poetică din ultimul timp (adică de la *Cuvinte potrivite* ale lui Tudor Arghezi). Ion Barbu a întîrziat cu adunarea poeziilor lui în volum, din scrupule pe care singur le indică în notița bibliografică de la sfîrșitul cărții. A fost conștient de o evoluție care s-a săvîrșit în sensibilitatea lui artistică, și a așteptat ca această evoluție să se definească, înainte de a se hotărî să-și alcătuiască un volum. Din această pricină a lăsat deoparte multe din poemele publicate, acelea care făceau parte din prima sa manieră. Astfel, n-am găsit în volumul lui două sau trei poezii care ne erau dragi, ca, de exemplu, *După melci* și altele. Dar acestea sînt chestiuni care, în fond, îl privesc. Să vorbim despre volumul de față, așa cum este.

Ion Barbu este un poet ciudat. Ciudățenia este primul aspect sub care apar poeziile lui. Este o ciudățenie organică, de loc voită, o ciudățenie de gîndire poetică, de fond mai mult decît de formă. Este, prin urmare, o ciudățenie sinceră, lipsită de artificial, simpatică și interesantă.

Această ciudățenie (pe care Edgar Poe o considera ca o însușire esențială a poeziei) se arată la Ion Barbu în tonul versurilor lui și în conținut. Este o poezie cu conținut cerebral, cîteodată abstract, întotdeauna extras din sensibilitatea creierului mai mult decît dintr-aceea a inimii. Uneori tonul poeziilor este simplu și arhaic, tonul din *Povestea vorbei* a lui Anton Pann. Alteori, poezia lui îmbracă o formă de descîntec ca în unele capitole din *Domnișoara Hus* :

* Editura Cultura națională, 1930.

Buhuhù la luna șuie,
Pe gutuie să mi-l suie,
Ori de-o fi pe rodie :
Buhuhù la Zodie ;

Uhù, Scorpiei surate,
Să-l întoarcă d-a-ndarate,
Să nu-i rupă vrun picior
Ciine ori Săgetător !

— Ai văzut ? Muri o stea.
— Ca o zmeură mustea.

Acest amestec dă poeziei lui Barbu o savoare rară. Iată, de exemplu, poemul intitulat *Riga Crypto și Lapona Enigel ;* este dragostea dintre Crypto, regele ciupercilor, și Lapona Enigel, un basm scris în versuri scurte octosilabice, minunată realizare, care, pe alt plan, aduce aminte de *Luceafărul* lui Eminescu. Același ton de basm îmbrăcînd aceeași ciudată închipuire (fără metafizica eminesciană) :

Des cercetat de pădureți
În pat de rîu și-n humă unsă,
Împărățea peste bureți
Crai Crypto, inimă ascunsă...

— În țări de ghiață urgisită,
Pe-același timp trăia cu el,
Laponă mică, liniștită,
Cu piei ; pre nume — Enigel.

De la iernat la pășunat,
În noul an, să-și ducă renii,
Prin aer ud, tot mai la sud,
Ea poposi pe mușchiul crud
La Crypto, mirele poienii.

Gîndirea poetică, de multe ori complicată, chinuită și cerebrală a lui Ion Barbu se îmbină mai totdeauna cu un fond de poezie populară, de anumită poezie populară, de descîntece și blesteme. Era natural ca talentul lui Barbu să iubească această poezie. Toată inspirația lui are un caracter vrăjitoresc, intuitiv, mistic și misterios. E drept că aceasta formează, oarecum, aspectul primitiv al poeziei lui, sau, mai bine zis, aspectul primitivist. Sînt unele poezii (din cele recente, din ultima manieră) în care tonul și fondul sînt (sau vor să fie) numai cerebrale. Nu este totuși nici un manierism în această manieră. Gîndirea poetică, și aici, este firească, viguroasă, *necesară*. Este aspectul de poezie supraintelectualizată, pe care-l oferă inspirația lui Ior Barbu. Dovadă poezia *Înfățișare*, care este, în sobra ei cizelare, una dintre cele mai frumoase din volum și din literatura noastră :

Pudrează rîul tragic în oglindă,
Cu de-a-măruntul, cristalin, de bal ;
Săltate-n coc, volutele să prindă
Perucii de argint — un encefal.

La balul liniștit, de mare gală,
De vrei să placi frumosului tău Domn :
Treaz, poleiește-ți masca facială
Și dinții înverziți de duh de somn ;

Luminile odăilor le stinge !
Să-nceapă marea pară de opal,
Gînd înghețat, din iarna care ninge
În creștet, ca-ntr-un parc, pe encefal.

— Fii Domnului statură luminoasă,
Cu gîndul — sprinten fulger viitor !
Să-ți fie brațul spadă bătăioasă
Și ochiul : disc lunar lunecător.

Poezia lui Ion Barbu nu se poate defini decît prin aluzii, prin sugestii, prin aproximații. Nicăieri nu e mai nimerită exclamația lui Mallarmé : „Suggérer, voilà le rêve..." Pentru literatura noastră poezia aceasta este de o mare originalitate. Ea ne salvează de mediocritatea clișeelor de care sînt pline

paginile revistelor, ne deschide speranțe noi în posibilitățile limbii noastre, ne dă curaj și o mare bucurie. Această poezie înfruntă atît modernismul fals și fără rost, cu care nu are nimic comun, în ciuda cîtorva obscurități, cît și rumegarea tîmpă a vechilor motive poetice, zise eterne, sub a căror „eternitate" se ascund lipsa de talent și lenea de a simți a celor mai mulți dintre poeții noștri morți sau vii.

Și încă cîteva vorbe. Pentru a preveni eventuale obiecțiuni. În general, poezia nu are nevoie de explicație. Ea singură se explică pe sine, se demonstrează înfățișîndu-se. Ciudățenia este un atribut al ei natural. Alt atribut este noutatea ei.

Motivele „eterne" ale poeziei pot fi oricînd interpretate nou. Repetarea lor pură și simplă este o aberație. Obligativitatea întrebuințării lor este, însă, o altă aberație, și mai mare. Obligația de a versifica amorul, de exemplu, este o prostie. Obsesia sexuală poate fi tot așa de interesantă ca și dragostea cu lună și plopi, cu bărci pe lacuri și feciorelnice sărutări. Ion Barbu a știut să scape de motivele „eterne". A știut în același timp să-și altoiască inspirația pe mari forțe instinctuale omenești. Poezia lui este bîntuită de neliniști puternice. Se simte o dureroasă obsesie sexuală (mai veridică și mai puternică decît dragostea „poetică") ; se bănuiește un spirit veșnic în căutare de ceva nou, de ceva trainic și sigur, un spirit de om care cunoaște lupta gîndurilor ; și, în același timp, pretutindeni în această poezie este prezentă o forță magică, ciudată, care tîrăște și stimulează atenția cea mai blazată : este o poezie care e atît de alături de viață — și totuși atît de vie și care trăiește cu o mare vigoare.

Obscuritățile lui Barbu le bănuiesc mai mult de cugetare și de simțire, decît de formă (și, prin asta, orice legătură cu falsul modernism pomenit mai sus este înlăturată). Aș dori, totuși, ca aceste obscurități să se oprească aici. Poezia lui Barbu, în forma ei de acum, e la extrema limită între adevărata noutate și neant. E o culme de la care un pas — unul singur — duce la prăpastia incomprehensibilului.

Poezia adevărată se face tot mai rară. Iată de ce volumul lui Ion Barbu este un eveniment literar de primul rang. Vorbim pentru cei pe care poezia îi interesează încă, pentru cei cărora lectura unui poem ciudat le procură o emoție adîncă și sinceră. Și nu vorbim nici în numele acelora pe care îi interesează repetarea „motivelor eterne", nici în al acelora

care n-au cunoscut niciodată fiorul unic pe care îl dă cadența unui vers șoptit în gînd, în singurătate, în clipe de dumnezeiască liniște sufletească.

Făcîndu-le acelora semn să plece, vor rămîne, sîntem siguri, încă destui pe care poeziile lui Barbu să-i satisfacă și să-i entuziasmeze. Noi sîntem deja, demult, de partea acestora din urmă.

Adevărul literar și artistic, 5 ian. 1930

mirajul depărtării

Frères qui trouvez beau tout ce qui vient de loin...

Vă aduceți aminte de versul acesta al lui Baudelaire, din *Le voyage*? Răsună adînc și cuprinde un mare adevăr. Frumos e numai ceea ce vine de departe. De cînd există vis în omenire, adică de cînd există omenirea, închipuirea a situat frumosul suprem în inaccesibil. Este un mit al depărtării, un miraj al tărîmurilor de dincolo de zare, un dor de alte locuri decît acelea în care ne-am născut și trăim, o dorință de plecare din viața de toate zilele. Este o dorință care e întemeiată pe o iluzie. Iluzia că vom ieși din noi înșine dacă ne vom schimba locul sub soare.

Marii călători literați sînt de multe ori niște mari plictisiți. Curiozitatea lor neastîmpărată și mereu nesatisfăcută este hrănită de neliniște. Chateaubriand și Byron sînt iluștrii reprezentanți ai acestei specii de călători. Ceea ce ei caută în călătorie este potolirea unui foc interior care îi mistuie, goana după uitarea de sine. Fantasio al lui Musset spune: „Si je pouvais seulement sortir de ma peau pendant une heure ou deux! Si je pouvais être ce monsieur qui passe!" („Dacă aș putea măcar să ies din pielea mea un ceas sau două! Dacă aș putea să fiu domnul acela care trece!") Omul de pe stradă, primul venit, oricine — altcineva decît mine! Aceasta era dorința multor romantici. Obsedați și chinuiți de ei înșiși,

călătoria era pentru ei o dezrobire, de altfel iluzorie, din cotidian şi dintr-un prezent mereu acelaşi.

Acestui miraj se datoreşte o bună parte din literatura exotică a romantismului. Jurnalele de voiaj ale romanticilor sînt în general de un subiectivism care astăzi surprinde neplăcut, chiar supără. Notele lor de călătorie jignesc spiritul epocii noastre, amator de informaţie exactă. Notele de călătorie ale romanticilor sînt pline de expansiunea eului care se contemplă pe el însuşi în obiectul contemplat ; pe romantic lumea exterioară îl îndeamnă mai înainte de orice să exprime zbuciumul său sufletesc, ea îi dă prilej de meditaţie şi de filozofare. De acest lucru nu scapă nici cei mai obiectivi, nici „cei pentru care lumea exterioară există", Théophile Gautier, de exemplu.

În general romanticii nu călătoreau din curiozitate, din sănătoasă curiozitate, din dorinţa de-a cunoaşte, de-a observa şi de-a se informa. Există mereu, la ei, un fond de nelinişte şi de furtuni interioare, care le hotărăşte felul de-a vedea lumea şi viaţa şi le tulbură contemplaţia. E curios cum mulţi romantici aleargă după contemplaţia senină şi doresc această seninătate, pe care însă n-o pot dobîndi niciodată şi pe care unii dintre ei o nădăjduiesc în moarte.

Călătoria ca scop în sine, şi nu ca terapeutică morală, corespunde unei atitudini sufleteşti deosebite de aceea a romanticilor.

Paul Morand este tipul călătorului care cutreieră lumea pentru plăcerea de a observa şi de a culege imagini noi. Nimic romantic în atitudinea lui faţă de viaţă. Un mod realist de-a vedea, un ager spirit de observaţie şi grija de a fi precis şi exact.

Morand interesează însă pe cititor nu numai prin materialul nou şi interesant pe care îl prezintă, ci şi prin felul cum îl prezintă. Are un stil de o mare flexibilitate, care se adaptează la tot felul de subiecte. Morand nu ezită niciodată cînd trebuie să găsească cuvîntul sau fraza cea mai nimerită. Simţi, citindu-l, că nu cunoaşte chinuitoarea căutare a epitetului just şi a expresiei definitive, căutare de care au pătimit Flaubert şi Baudelaire (e drept, cu rezultate de incomparabilă adîncime şi strălucire). Această uşurinţă în exprimare corespunde, la Morand, unui admirabil calm. Lectura cărţilor lui oferă o odihnă, o reculegere. Pasionează fără să tulbure. În

cărţile lui se amestecă, într-o aparentă neorînduială, consideraţiile şi aprecierile cele mai diverse, economice, politice, literare, sociale, artistice : totul este aruncat ca din întîmplare, pe nesimţite ; nici urmă de disertaţii pedante.

Cu Paul Morand mirajul depărtării dispare ; tărîmurile inaccesibile se apropie, devin posibile ; pămîntul pare mai mic, distanţele mai scurte. Morand este un distrugător de miraje ; literatura lui, cu material cules de pe tot globul şi răspîndită în toată lumea, e menită să reducă mult din poezia mirajului depărtării. Nu mai este o literatură exotică. Este un reportaj, cu constatări exacte şi reci. Mirajul lui Morand stă doar în stilul său mlădios, plastic, plin de neaşteptate întorsături, şi de o vioiciune de film.

Maurice Bedel (alt globe-trotter) spune într-un articol din *Les nouvelles littéraires* că „nu există exotism de cînd Paul Morand şi dirijabilul «Graf-Zeppelin» au redus pămîntul la justele lui proporţii". Într-adevăr, de cînd mijloacele de deplasare au ajuns atît de perfecţionate şi de la îndemîna oricui, şi mai ales de cînd deplasarea nu mai oferă neprevăzutul şi necunoscutul de odinioară, literatura exotică îşi vede îngustîndu-se cîmpul de activitate. Farmecul exotismului de altădată, al exotismului de pe vremea diligenţelor, stătea în risc şi în primejdie. Azi riscurile şi primejdiile unei călătorii, fie ea oricît de îndepărtată, au scăzut mult. Ocolul pămîntului astăzi e de o execuţie mult mai simplă şi mai precisă decît pe vremea lui Jules Verne. Şi nu mai vorbim de repeziciune. Viteza este semnul distinctiv al epocii noastre. Morand i-a făcut elogiul (şi cu mult tact i-a fixat şi limitele).

Senzaţiile călătoriei şi ale depărtării vor ajunge cu timpul obişnuite şi puţin interesante. Omenirea este prea iubitoare de necunoscut şi de noutate şi se blazează prea uşor, pentru a se mulţumi cu o satisfacţie ca aceea a vitezei, pe cale de a deveni banală. N-ar fi de mirare ca, peste un număr oarecare de decenii, o călătorie cu carul cu boi să ajungă o senzaţie rară şi un sport pasionant.

La acest fapt foarte posibil, literatura lui Paul Morand, distrugătoare de miraje, contribuie de pe acum.

noiembrie 1930

idiotul

Cea dintîi impresie pe care o simte cititorul cîtorva pagini din Dostoievski este o nelămurită, dar adîncă nelinişte. Nu cunosc un scriitor care să dea cu mai multă putere această impresie.

Lumea din romanele lui Dostoievski, de la *Crimă şi pedeapsă* la *Fraţii Karamazov*, este o lume de oameni ciudaţi, obsedaţi şi chinuiţi de frămîntări sufleteşti adînci şi inexplicabile. O lume care nu seamănă cu lumea obişnuită. O lume situată pe alt plan decît acela al vieţii cotidiene.

Şi totuşi această lume se impune închipuirii noastre cu atîta putere, încît, nu rareori, sîntem ispitiţi s-o considerăm mai reală şi mai adevărată decît lumea noastră de toate zilele. Ştim că în gesturile incoerente, dezordonate, absurde şi neverosimile ale personajelor lui Dostoievski se exprimă cîteodată tocmai ceea ce este mai adînc şi mai adevărat în noi, ceea ce omul aşa-zis normal nu exprimă decît rar şi uneori în stare de delir. Personajele lui Dostoievski nu cunosc refularea. Trăiesc mereu într-o stare de erupţie sufletească. Dar să ne grăbim să spunem că această stare de erupţie nu este numai a lor. Purtăm în noi, fiecare, această stare. Numai că nu ne-o dăm la iveală niciodată în întregime.

Iată de ce lumea „anormală“ a lui Dostoievski ne atrage. În ea ne regăsim. În neverosimilul ei descoperim adevăruri interioare, pe care raţiunea ni le înăbuşă şi ni le interzice.

Avem faţă de personajele lui Dostoievski slăbiciunea laşă a unui tată pocăit şi cuminţit faţă de copilul său nebunatic, în care îşi regăseşte tinereţea. Fiecare personaj „anormal“ al lui Dostoievski şopteşte cititorului versul lui Baudelaire : „Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère.“

De aici, în bună parte, neliniştea care cuprinde pe cititorul lui Dostoievski.

Este o impresie de nesiguranţă şi de şovăire, ca aceea pe care o ai cînd umbli pe marginea unei prăpăstii. Dostoievski ne duce în cele mai tăinuite hrube ale sufletului. Şi totuşi, aşa cum am mai spus : psihicul anormal al eroilor lui Dostoievski ne slujeşte la adîncirea unui psihic foarte normal. Nietzsche spunea că Dostoievski şi Stendhal l-au învăţat psihologia. Spunînd asta, Nietzsche nu voia să vorbească de psihologia patologică, ci de o psihologie aplicabilă tuturor oamenilor, nu numai unor oameni obsedaţi şi chinuiţi cum sînt eroii lui Dostoievski.

Idiotul e unul dintre cele mai puternice romane ale lui Dostoievski. Tema romanului s-ar putea exprima, pe scurt, astfel : Reacţia pe care o provoacă, într-o societate omenească, apariţia unui om absolut *sincer*. Prinţul Mîşkin, „idiotul“, e omul care spune ce gîndeşte, omul fără cenzură interioară, fără ipocrizie şi fără ascunzişuri. Un astfel de om nu poate fi decît bun. Aşa e şi Mîşkin. Dostoievski face din el un om de o bunătate excepţională, spontană, nepremeditată, un fel de Hristos care nu e decît om. Mîşkin nu este un prost. Îşi dă seama de actele lui sincere, anormal de sincere. Inteligenţa lui e chiar cîteodată de o putere şi de o ascuţime puţin obişnuite. Sinceritatea lui este (ca şi bunătatea lui) o forţă pornită din adîncul sufletului, independentă de voinţa şi de inteligenţa lui, o forţă care îl mînă şi îi porunceşte, de care nu poate scăpa — şi de care, de altfel, nici nu se gîndeşte să scape. Şi aceasta din cauză că sinceritatea şi bunătatea formează însăşi structura lui sufletească, viaţa lui şi rostul lui în lume.

Pentru a justifica această sinceritate aproape neverosimilă şi această bunătate anormală, Dostoievski face din Mîşkin un bolnav. Mîşkin e epileptic. A stat cinci ani într-un sanatoriu. El singur spune că accesele repetate ale bolii „îl făcuseră aproape complet idiot“. Acuma, însă, are accese mai rar, „dar nu e vindecat cu totul“. Psihologia epilepti-

cului, Dostoievski o cunoştea foarte bine: suferea şi el de epilepsie. Numai că Mîşkin nu reprezintă psihologia epilepticului, ci un caz izolat de epileptic. Nu toţi epilepticii sînt aşa. De multe ori epilepsia nu este însoţită nici de sinceritate, nici de bunătate excesivă. La mulţi epileptici se observă mai degrabă fenomene de simultaneitate a sentimentelor: ezitare, disimulare, răutate şi o nervozitate care se manifestă prin fapte incoerente şi dezordonate, fără cauză şi fără scop. Simultaneitatea sentimentelor îi îndeamnă să facă fapte care se contrazic între ele, îi face să urască şi să iubească în acelaşi timp, ceea ce le dă o aparenţă de ipocrizie perversă.

Mîşkin nu este nici incoerent, nici dezordonat, nici pervers, nici ipocrit, şi nu se observă la el simultaneitatea sentimentelor. Dimpotrivă, în mijlocul personajelor „normale" care se agită în jurul lui, el, bolnavul şi „anormalul", pare cîteodată să fie cel mai teafăr şi mai lucid dintre toţi.

Luciditatea lui ia chiar aparenţa unei previziuni a viitorului. Mîşkin e un vizionar, un Hellseher. De la început el prezice soarta cîtorva din personajele în a căror viaţă e amestecat. Prevede, de exemplu, că Rogojin (celălalt erou al romanului, pasionat, brutal, impulsiv, dar tocmai din pricina asta foarte uman) are s-o ucidă pe Nastasia Filipovna, pe care o iubeşte cu o iubire gata în orice moment să se preschimbe în ură. Mîşkin spune lui Rogojin: „Amorul şi ura se confundă la tine, dar amorul are să treacă, şi atunci cred că are să fie şi mai rău... Ai s-o urăşti groaznic din pricina amorului pe care îl simţi acum faţă de dînsa şi a tuturor suferinţelor pe care le înduri în clipa asta..." Şi mai departe: „Ai s-o omori, şi ea îşi dă seama foarte bine de asta. Oare ce o împinge să se căsătorească cu tine?... Tăria dragostei tale?... Poate că asta, într-adevăr... Am auzit spunîndu-se că sînt femei care ţin să fie iubite aşa."

În cîteva fraze Mîşkin rezumă şi explică aici toată drama care formează intriga principală a romanului. Cine este aici anormal? De o parte e Mîşkin, lucid şi bun, de altă parte Rogojin, chinuit de o dragoste amestecată cu ură, şi Nastasia Filipovna, fire ciudată, capricioasă, incoerentă, plină de neprevăzute salturi, atrasă şi înspăimîntată de dragostea sinistră a lui Rogojin, plăcîndu-i să-l chinuiască şi să-l aţîţe, deşi ştie că această dragoste o duce la moarte şi fără să încerce să scape de această dragoste.

De altfel, chestiunea normalului şi anormalului nici nu se pune la Dostoievski. Îţi dai seama, cum am mai spus, că în fiecare din personajele lui „anormale" se găseşte un crîmpei de adevăr omenesc. În personajele lui trăieşte anarhia primitivă şi fundamentală a sufletului uman, sufletul nestăpînit încă de raţiune, sau scăpat de sub privegherea raţiunii.

Oamenii lui Dostoievski care reprezintă raţiunea (foarte puţini, de altfel) sînt de obicei personaje secundare. Iar oamenii lui care sînt lucizi, înţelegători şi senini, sînt ori pasivi şi mistici, cum e Alioşa din *Fraţii Karamazov*, ori simpli, naivi, sinceri, neputincioşi, „idioţi", cum e Mîşkin.

Mîşkin nu e un pasiv. E mînat mereu de nevoia de a îndrepta lucrurile, de a reacţiona şi a pune de acord realitatea cu ceea ce doresc bunătatea şi sinceritatea lui. Dar intenţiile lui provoacă întotdeauna în viaţa celor care îl înconjoară încurcături şi mai mari.

Mîşkin este un fel de Candide, dar un Candide patologic, şi un Candide rus, plasat într-un mediu rusesc şi dostoievskian. Dostoievski se slujeşte de el ca să exploreze adîncurile şi ascunzişurile sufletului omenesc. Aceasta este singura semnificaţie sigură a romanului. Găsim cîteodată în *Idiotul* revelaţii înspăimîntătoare despre propriul nostru suflet, oricît de „normal" l-am putea crede. Cantitatea de adevăruri sufleteşti şi de fapte psihologice cuprinsă în romanul acesta este enormă. Este o carte care te ajută să te cunoşti. Şi asemenea cărţi nu sînt prea multe.

iunie 1931

I. A. Bassarabescu, nuvelistul din vocație

Nuvela se dezvoltă pe temeiuri deosebite de temeiurile pe care se dezvoltă romanul. Cere mai multă cumpătare, mai multă atenție în dozajul efectelor și concizie. Deosebirea dintre roman și nuvelă se întemeiază, în primul rînd, pe durată. Ritmul romanului tinde să imite, să reproducă ritmul vieții. Nuvela, dimpotrivă, este numai un extras din viață, un „raccourci", un rezumat. Romanul caută să spună cît mai mult, să înfățișeze direct o cît mai mare cantitate de fapte. Nuvela caută să sugereze mai mult decît să înfățișeze. Nuveliștii trebuie să știe să aleagă, din faptele care se acumulează în jurul unui subiect, pe cele mai caracteristice, pe cele mai sugestive. Au de eliminat mai mult decît de păstrat. Trebuie să știe să renunțe, la un moment dat, la multe detalii. Din acest punct de vedere, se poate spune că nuvela cere mai multă artă, mai mult meșteșug.

I. A. Bassarabescu este nuvelistul din vocație.

În cele trei volume[1] care alcătuiesc opera sa de nuvelist, I. A. Bassarabescu a realizat toate felurile de nuvelă, de la nuvela lungă, cum e *Pe drezină*, pînă la schița scurtă.

Ceea ce distinge arta lui Bassarabescu este un perfect echilibru și o limpezime desăvîrșită. Limpezime în expunere și echilibru în dezvoltarea subiectelor alese. După cît știm, Bassarabescu n-a scris niciodată teatru. Totuși nuvelele sale dovedesc simț dramatic. De altfel, între nuvelă și teatru este o apropiere mai mare decît s-ar putea crede. În nuvelă, ca și în teatru, efectele neașteptate și soluțiile repezi sînt cele mai bune. Și aici, și acolo intriga trebuie condusă cu repeziciune și detaliile trebuiesc bine alese, în vederea unui deznodămînt cît mai neprevăzut. Nuvelistul, ca și dramaturgul, își clădește opera în vederea realizării unui element de surpriză, a unei „pointe" cît mai neașteptate. Bineînțeles că nu în detrimentul verosimilului.

În prezentarea personajelor din nuvelele sale, I. A. Bassarabescu procedează repede, zugrăvindu-le în cîteva fraze. Nu întîrzie mult în descrierea lor. Trece repede la acțiune. Intriga se desfășoară pe nesimțite, din două-trei replici, din cîteva indicații sobre, sugerată mai mult decît povestită. Bassarabescu are o tehnică perfecționată și meticuloasă. Totul, în nuvelele sale, este cu îngrijire proporționat și echilibrat. El aduce în cizelarea prozei conștiinciozitatea cu care sonetistul își șlefuiește versul. Aceasta se vede, mai ales, în felul cum Bassarabescu își alege subiectele. Nu orice subiect poate fi tratat într-o nuvelă. Sînt subiecte care cer romanul prin natura lor, subiecte care nu pot fi strînse și concentrate în cadrul unei nuvele. Bassarabescu se ferește de astfel de subiecte. Se mulțumește să cizeleze aspecte sugestive, și atît. Pentru nuvela scurtă nici nu trebuie mai mult.

Mai interesant decît tehnica sa este, însă, materialul omenesc pe care I. A. Bassarabescu îl mînuiește. Personajele sale sînt alese din societatea micii burghezii provinciale de la sfîrșitul veacului trecut. Personaje obscure și modeste, cu o viață făcută din întîmplări banale și neînsemnate, din tabieturi și manii, griji mărunte, preocupări meschine și visuri ridicule. Un material care, pentru un artist priceput cum e Bassarabescu, prezintă o mare bogăție. El a pus o artă desăvîrșită în zugrăvirea acestor existențe. Le-a descris cu humor și cu înduioșare. A scos, pe alocurea, efecte tragice și tulburătoare din viața acestor oameni mărunți și banali. A dovedit, astfel, că orice material omenesc, de orice calitate, poate fi prilej de emoție și vrednic de interes.

I. A. Bassarabescu se ferește să intervină direct în povestire. Asta nu înseamnă însă că arta sa este rece. Dimpotrivă. Pretutindeni în nuvelele sale se simte dragoste față

[1] *Vulturii*, Ed. Cartea Românească ; *Un dor împlinit*, Ed. Casa Școalelor ; *Un om în toată firea*, Ed. Socec.

de lumea de oameni necăjiţi şi obscuri pe care o descrie. Acest lucru se observă indirect, în felul cum sînt aranjate replicile şi gesturile personajelor, în tonul naraţiunii, cîteodată într-o frază finală. O supremă îngăduinţă se desprinde din opera lui Bassarabescu. El nu-şi urăşte personajele. Chiar cînd le ironizează, şi le înfăţişează sub un aspect ridicul, are faţă de ele o atitudine proteguitoare şi compătimitoare. Aici deosebirea de Caragiale este evidentă. De altfel, această deosebire se mai vede şi în alegerea personajelor. Oamenii lui Bassarabescu sînt de obicei oameni de treabă. Nu-i plac canaliile, nici chiar ca material artistic. Din această pricină personajele din nuvelele sale sînt simpatice şi prietenoase.

Bassarabescu nu caricaturizează oamenii pe care îi descrie. Îi zugrăveşte aşa cum sînt, fără să-i deformeze înadins, aşa cum făcea Caragiale. Umorul său e sobru, de loc agresiv, fără răutate. Simţul măsurii, care îl face să-şi ascundă sentimentele, îl îndeamnă să-şi înfrîneze rîsul. Din cînd în cînd îl surprindem mucalit, la vreo întorsătură de frază, dar atît.

Echilibru, măsură, bun-simţ, meşteşug, cumpătare, dozaj al efectelor, intuiţie sigură în alegerea detaliilor expresive, concizie — acestea sînt calităţile de căpetenie ale talentului lui I. A. Bassarabescu. Sînt calităţile caracteristice ale oricărui scriitor clasic.

ianuarie 1932

literatură veselă

Aţi observat ce puţin e cultivată la noi literatura veselă ? Scriitorii noştri nu ştiu să rîdă. Sînt întotdeauna de o seriozitate cumplită. Sînt gravi şi solemni chiar cînd îşi aleg subiecte capabile de a fi exploatate comic. Examinaţi o clipă literatura noastră din ultimii cincisprezece ani. Este înspăimîntător de tristă. Pretutindeni numai subiecte tragice, situaţii penibile, eroi dezechilibraţi, meditaţii sumbre, atitudini deznădăjduite, deznodăminte catastrofale. Toţi se iau parcă la întrecere să găsească sau să inventeze aspecte de viaţă cît mai sinistre. Se cheltuieşte de multe ori în această căutare mult talent. În schimb, cea mai mare parte dintre scriitorii noştri uită că mai există pe lume şi situaţii comice, tipuri hilariante şi prilejuri de făcut haz. Şi, mai ales, uită că rolul literaturii e să şi distreze, să procure şi o delectare a spiritului, nu numai să ofere experienţe psihologice inedite, să incarneze teorii sociale sau filosofice şi să extragă din viaţă ce e amar, penibil şi urît.

D. D. Pătrăşcanu oferă în opera sa de nuvelist mucalit o strălucită excepţie la această stare de lucruri aproape generală. El aparţine, printr-o bună parte din opera sa, literaturii de dinainte de 1916. Înainte de această dată au apărut primele sale volume : *Schiţe şi amintiri* şi *Timotei mucenicul*, care sînt,

credem, cele mai bune pe care le-a scris. Nu menționăm aceasta ca pe o simplă indicație cronologică. Există o deosebire între ceea ce a scris Părășcanu înainte de 1916, și volumul *Un prînz de gală*, apărut în anii din urmă, după 1920. Este o deosebire între felul cum rîdea Părășcanu în primele volume, și felul cum rîde în ultimul său volum. S-ar putea ca în scrisul său de după război să se fi strecurat ceva din spiritul de neliniște și de nemulțumire al epocii actuale.

Părășcanu, în primele sale volume, nu rîdea silit. Rîdea cu voie bună, fără amărăciune, fără sarcasm, bucuros de viața pe care o zeflemisea fără răutate și iubindu-și eroii pe care îi lua peste picior în glumă, cu prietenie și luînd parte din tot sufletul la întîmplările lor. Era rîsul, și hazul, și veselia unei epoci de liniște.

Dar nici chiar în epoca în care apăreau primele nuvele ale lui Părășcanu literatura română nu era prea veselă. De la Caragiale nici un scriitor nu se mai încumetase să rîdă. Părășcanu a apărut tocmai la timp. A dovedit că pot exista și în România buni scriitori veseli. Cam pe aceeași vreme, e drept că, din colaborarea lui Anghel și Iosif, răsărea un volum delicios, *Caleidoscopul lui A. Mirea*. Dar erau versuri. Versurile nu pot niciodată să stîrnească rîsul abundent și nestingherit pe care îl stîrnește proza veselă. Versul respinge prin natura lui expansiunea comică. Are în el ceva compus, premeditat, aranjat. Comicul adevărat cere în primul rînd spontaneitate. Corsetul versului îl jenează și faldurile rimelor îl împiedică în mers. O comedie în versuri va fi întotdeauna inferioară ca vigoare comică unei comedii în proză. Dintre comediile lui Molière, cele care te fac să rîzi mai cu poftă sînt cele scrise în proză.

★

Spuneam că literatura noastră nu e veselă. S-ar putea crede că lipsa de humor corespunde unei imposibilități a firii românești. Nimic n-ar fi mai fals. Să nu uităm că am avut odinioară un mucalit de geniu, un scriitor plin de un haz original și adînc, un reprezentant strălucit al humorului

național. L-am numit pe Creangă. Datorită lui Creangă putem vorbi de un humor specific românesc.

Felul în care un popor rîde este caracteristic pentru definiția lui morală. O geografie a humorului universal ar fi foarte interesantă. Ar da loc la o clasificare a popoarelor după calitatea humorului lor, după felul cum știu să rîdă.

Humorul românesc, așa cum apare în amintirile și poveștile lui Creangă, se deosebește de humorul altor popoare. Se deosebește mai ales de humorul englez, care consistă într-o discordanță între materialul comic și tonul cu care acest material este oferit. Narațiunea celor mai comice întîmplări se face pe tonul cel mai grav și mai serios. Humorul englez se potrivește admirabil pentru gluma sinistră și macabră. Creangă glumește altfel. E mai direct, nu însă mai puțin fin. E mai vesel. Îi place să rîdă singur cînd spune o glumă, cînd face o farsă. Mai puțin flegmatic, el e mai spontan și mai vioi. Rîsul lui este sănătos, puternic, asemănător cîteodată cu rîsul lui Rabelais, dar fără sarcasmul satiric și crud al acestuia.

Caragiale are un loc cu totul diferit. El reprezintă humorul *orașului* românesc, ceea ce este departe de a fi același lucru cu humorul românesc pur și simplu. Caragiale a zeflemisit societatea orășenească, arătîndu-se în același timp ca un reprezentant al acestei societăți și al spiritului ei. Acest lucru se vede foarte bine și în schițele lui, în *Momente*. Caragiale trăise atît de intens mahalagismele și „miticismele" eroilor lui, încît ajunsese să le utilizeze ca procedee artistice personale. Caragiale nu are pentru modelele lui nici un fel de dragoste. Are, dimpotrivă, numai dispreț. Le apreciază însă ca material artistic. Îl iubește pe mahalagiul bucureștean ca pe un minunat model, care îi pozează și îi dă prilej să-și întrebuințeze verva și spiritul de batjocură. În astfel de cazuri, de multe ori autorul își însușește pînă într-atîta modelul, încît acesta ajunge să-l domine, să exercite asupra lui un fel de obsesie tiranică ; este o osmoză misterioasă care se produce. În acest sens se poate spune despre Caragiale — ca și despre Courteline — că detesta, dar și iubea în același timp mahalaua pe care o zeflemisea.

Cu tot spiritul lui de sarcasm, de ironie şi de ciudă, Caragiale aparţine şi el aceleiaşi lumi tihnite şi indolente de dinainte de 1916. Tonul dominant al operei lui este zeflemeaua confortabilă şi ironia anfişistă.

I. A. Bassarabescu este, după Caragiale şi alături de Părăşcanu, alt reprezentant al humorului orăşenesc român. El însă, spre deosebire de Caragiale, are un humor blînd, fără amărăciune, o ironie atenuată de duioşie. Humorul său, din acest punct de vedere, este mai apropiat de firea autohtonă.

ianuarie 1932

Mihai Codreanu şi înfrînarea cuvintelor

Rar carieră literară care să arate în dezvoltarea ei mai multă consecvenţă decît arată cariera de poet a lui Mihai Codreanu. De obicei, şi mai ales în epoca de după 1920, scriitorii noştri încearcă toate genurile ; sînt ispitiţi să se exprime cît mai felurit şi să se supună la cît mai multe moduri şi discipline literare. Sînt mînaţi de un spirit de aventură, care, de altfel, nu-i duce întotdeauna spre limanuri fericite, ba chiar dimpotrivă, îi face cîteodată să sufere naufragii ridicule sau penibile.

Nimic din toate acestea la Mihai Codreanu. La dînsul consecvenţa cea mai desăvîrşită ordonează o artă făcută din măsură, eleganţă şi distincţie. Temperamentul său poetic l-a făcut să-şi aleagă încă de acum douăzeci de ani sonetul drept formă de expresie perfect potrivită cu ritmul interior al gîndirii sale poetice ponderate şi meticuloase. Pe vremea cînd a apărut *Statui*, acum vreo două decenii, Mihai Codreanu publicase deja două volume, *Diafane* şi *Din cînd în cînd*. Acestea sînt, în bună parte, produsul a două puternice influenţe : una eminesciană şi alta baudelairiană. Se pot lămuri totuşi, în această îmbinare de influenţe contradictorii, licăririle unui temperament poetic original şi o gîndire poetică personală, care bîjbîie încă să-şi găsească o cale de dezvoltare sigură şi o formă proprie.

O dată cu *Statui* această formă și această cale apar, deodată, clare și hotărîte. Față de volumele anterioare, aceste *Statui* sînt o revelație. Se simte că acest volum e rezultatul unei lungi și meditate dezvoltări ; totul este îndelung calculat, gîndit, cizelat, aranjat. Nicăieri, nici o șovăire, nici un defect de compoziție ; pretutindeni, voința de-a rămîne într-o anumită atitudine și într-o anumită Stimmung.

Această impresie de perfectă corespundere între un talent și forma pe care și-a ales-o rămîne constantă la cititorul lui Mihai Codreanu. Îți dai seama că Mihai Codreanu scrie sonete dintr-o adîncă necesitate. Sonetul nu este pentru el o formă fixă de poezie, pe care o cultivă la întîmplare. Este un mod de expresie creat parcă anume pentru dînsul. Dacă sonetul n-ar fi existat, Mihai Codreanu l-ar fi inventat ca să se poată exprima. Sonetul îi convine pentru că e scurt, concis și sobru. Inspirația lui Mihai Codreanu este scurtă ; gîndirea lui poetică apare în fulgere puternice, la intervale rare ; viața interioară a lui Mihai Codreanu n-are nevoie, pentru a se exprima, de planuri largi și de perspective imense. Firea lui respinge lungile poeme discursive, așa cum îi plăceau lui Victor Hugo.

Îl plictisește tot ce e retorică. Mai ales retorică sentimentală. Singur și-a afirmat această plictiseală, într-un vers care-l definește :

> Lirismul meu e stăpînit și rece,

și pe care-l completează aceste două stihuri :

> Taci, nu striga, Revolta mea. Pe liră
> Nu vreau stridența gemetelor tale...

Discret față de el însuși și prudent față de alții, Mihai Codreanu a introdus în poezia noastră, la o epocă de întîrziat eminescianism și de destrăbălat etalaj de sentimente, o disciplină strictă și o perfectă distincție. A îmbrăcat în haina de ceremonie a sonetului o simțire adîncă și ponderată, fără elanuri prea mari, dar în același timp fără scăderi și fără poticniri. Codreanu este un poet care știe să și gîndească, un om pe care îl pasionează jocul subtil și dezinteresat al ideilor. Pentru un poet aceasta poate constitui cîteodată o primejdie. Riscă, în astfel de cazuri, să cadă în

cursa poeziei de idei, a așa-zisei poezii filosofice. Mihai Codreanu a scăpat pînă acum de această cursă ; sau, atunci cînd s-a lăsat prins în ea, a izbutit să se ridice imediat și să alunge cu un vers sonor, subtil și elegant, impresia ambiguă pe care o lasă orice poezie filosofică, fie ea semnată de Goethe, de Vigny, de Hugo.

Mihai Codreanu, cu astfel de calități, era destinat să rămînă un izolat, și a rămas. Este o izolare pe care singur a voit-o. Ca poet a trăit toată viața în turnul lui de fildeș (*Turnul de fildeș* se numește, de altfel, ultimul său volum de sonete).

Această izolare dovedește orgoliu și oarecare mizantropie. Cred însă că mai adîncă decît acestea este teama lui Mihai Codreanu de-a nu se lăsa copleșit de puterea vorbelor, putere care de multe ori nu duce acolo unde vrea să se îndrepte gîndul, ci în altă parte. El și-a impus o constrîngere severă, în ce privește forma, tocmai pentru a-și exprima în chip cît mai pur gîndirea poetică.

februarie 1932

Damian Stănoiu, păpuşar al vieţii monahale

Damian Stănoiu este (sau a fost pînă în ultima vreme) călugăr. Bănuim că legăturile lui cu Biserica trebuie să fi suferit oarecare zdruncinări din pricina literaturii pe care o scrie. Primul său volum *Călugări şi ispite* a fost, cînd a apărut, o plăcută surpriză literară. Venea tocmai la timp, într-o epocă în care începeam să ne temem că specia scriitorilor humorişti, la noi, e pe cale să dispară. (Topîrceanu scria tot mai rar, iar Al. O. Teodoreanu nu ieşise încă din humorul arhaizant, din *Hronicul măscăriciului Vălătuc*, carte într-adevăr remarcabilă, dar menită să fie gustată de un public mai restrîns.)

Subiectele primelor nuvele şi schiţe ale lui Damian Stănoiu erau luate numai din viaţa mănăstirească. Cam la aceeaşi epocă au apărut şi *Icoane de lemn* ale lui Arghezi, în care am avut prilejul să vedem cîteva aspecte ale vieţii călugăreşti, privite cu suflet amar şi atitudine satirică şi, bineînţeles, altfel scrise. În *Călugări şi ispite* Damian Stănoiu dădea dovadă de un spirit foarte puţin amar şi de o atitudine îngăduitoare. Mişcîndu-şi păpuşile cu rantie şi potcap, Damian Stănoiu nu arăta rîsul crud al satirei. Rîdea vesel sau zîmbea mucalit şi bine dispus. Doar din cînd în cînd înăsprea tonul. Asta se întîmpla atunci cînd zugrăvea mici intrigi ale mănăstirii, patimile mărunte ale vreunui cuvios, lăcomia şi zgîrcenia vreunui stareţ sau ipocrizia monahală, cunoscută în literatură încă din Evul Mediu. De altfel, viaţa mănăstirească se compune în bună parte din aceste patimi şi din această ipocrizie. Fără această veşnică luptă între lumesc şi spiritual, viaţa mănăstirească n-ar oferi conflicte interesante pentru literatură. Farmecul picant stă tocmai în conflictul dintre exigenţele severe ale pravilei monahale şi celelalte exigenţe pur şi simplu omeneşti şi naturale, pe care cuvioşii nu şi le pot întotdeauna înfrîna. Fără îndoială că s-au scos, mai ales în literatura franceză, aspecte sumbre şi tragice din viaţa călugărească. Dovada e *L'abbé Jules* al lui Octave Mirbeau sau *Thaïs* a lui Anatole France. Dar trebuie să convenim că viaţa din anumite tagme călugăreşti catolice oferă altfel de material decît viaţa mănăstirilor noastre. E destul să amintim de celebra La Trappe şi de regimul acela sever şi crud, care nu îngăduie călugărilor trappişti să vorbească între ei, transformînd mănăstirea lor într-un templu al tăcerii. Aşa se explică de ce literaţii francezi au putut găsi altfel de material sufletesc în mănăstirile catolice decît au găsit la noi literaţii noştri.

Nu ne aducem aminte ca Damian Stănoiu să fi zugrăvit vreo figură de călugăr sfînt, vreo impresionantă apariţie de pustnic sau un puternic caracter de înaltă moralitate şi de adînc misticism, aşa ca stareţul Zosima din *Fraţii Karamazov* ai lui Dostoievski. Dacă astfel de figuri lipsesc din opera lui, trebuie să presupunem că nu le-a găsit în viaţa călugărească (pe care o cunoaşte din experienţă foarte bine) sau că, găsindu-le cîteodată, a socotit că ele nu pot fi arătate decît ca excepţii. Ne vine a crede că a avut dreptate zugrăvind viaţa obişnuită a mănăstirilor, viaţa de toate zilele. Talent realist şi bun observator, Damian Stănoiu a dat în primele lui volume o cronică plină de haz şi de adevăr a traiului monahal şi a obiceiurilor călugăreşti. N-a căutat nici o clipă să-şi idealizeze eroii. N-a imaginat între ei conflicte sufleteşti puternice şi nu i-a făcut să se zbată în dificile şi tragice situaţii. I-a zugrăvit aşa cum sînt: nişte bieţi oameni ca toţi ceilalţi, cu aceleaşi mărunte defecte şi cu aceleaşi cotidiane preocupări. Călugării lui sînt comici şi ridiculi din pricina singurului conflict real pe care îl au de suferit: conflictul între haina lor, între obligaţiile pe care li le impune această haină, şi firea lor pămîntească. Sînt cîteva schiţe în *Călugări şi ispite* care pot fi socotite bucăţi

de antologie, ca de exemplu: *Cum s-a certat Maica Natalia cu maica Vitalia* și *O anchetă.*

Damian Stănoiu, după succesul primelor lui volume, a fost apucat de o dorință, poate foarte legitimă, dar, în cazul lui, primejdioasă. A vrut să zugrăvească și altceva decît călugări, să descrie și altfel de viață decît viața mănăstirească. În *Demonul lui Codin*, Damian Stănoiu a încercat să facă un roman, romanul unei existențe. N-a izbutit să probeze decît că talentul lui, sigur și real, este totuși limitat. Nu-i convine romanul cu puternic fond moral. N-are nici răbdarea, nici puterea sufletească suficientă pentru a crea o operă de mare anvergură. Se încurcă numai zadarnic cu tot felul de teorii și cu cultură înghițită pe nemestecate. *Demonul lui Codin* este rezultatul acestei indigestii.

Cu *Fete și văduve* Damian Stănoiu s-a întors la subiecte pentru puterea lui. A descris o latură a vieții rurale pe care am putea s-o numim mahalaua satelor. A descris-o cu vechile lui calități de observație cam terre-à-terre, dar puternică și sigură și de humor bine sărat și piperat.

Am fost însă foarte mulțumiți cînd am văzut că Damian Stănoiu, acum de curînd, publică un roman din viața mănăstirii. E *Pocăința starețului*. L-am găsit din nou așa cum ne-a plăcut întotdeauna să-l vedem și cum am dori să-l vedem și de-acum înainte: păpușar iscusit al vieții călugărești și un reprezentant de soi al literaturii noastre vesele.

martie 1932

meșteșugul francez și literatura noastră

O caracteristică statornică a literaturii franceze este, fără îndoială, scrisul frumos. S-ar părea că aceasta este o calitate inerentă oricărei literaturi, și că e banal să afirmi că o literatură se deosebește de alte literaturi prin faptul că e frumos scrisă. Cu o mică precizare, lucrurile se lămuresc imediat. Înțeleg prin scris frumos, în primul rînd, arta compoziției, meșteșugul de a da unei bucăți literare, chiar celei mai neînsemnate, echilibru, proporție și gradație. Poate ar fi chiar mai exact dacă prin a scrie frumos am înțelege aici și a scrie bine, arătînd că nu este vorba de culoarea stilului, ci de arhitectura unei opere literare.

Nici o literatură nu posedă arta compoziției în aceeași măsură ca literatura franceză. Faptul e atît de evident, încît e destul să compari marii scriitori din alte literaturi cu un scriitoraș francez de duzină pentru a constata imediat deosebirea. Dostoievski scrie, din acest punct de vedere, mai prost decît Gaston Leroux. Dickens compune greoi și se pierde în digresiuni și detalii. Comparați gradația unei nuvele de Maupassant cu mersul leneș al unei povestiri de Cehov. Chiar masivitatea lui Flaubert e ușoară și aeriană alături de munții de fraze pe care îi construiesc un Thomas Hardy sau un Iakob Wassermann. În nuvelă, unde arta compoziției stă pe primul loc, francezii sînt maeștri. Kleist rămîne și azi în Germania fără pereche. Același lucru și în teatru. O

piesă franceză, chiar mediocră, este bine compusă. Şi tot un francez, Georges Polti, a adunat într-o carte: *Les trente-six situations dramatiques* esenţa sforăriei teatrale. În Franţa tratatele de stil, de compoziţie, de prozodie, de artă dramatică, sînt numeroase. În poezie a fost nevoie de lupte înverşunate pînă cînd romanticii au izbutit să sfărîme cezura clasică a alexandrinului. Victor Hugo păstrează cu sfinţenie alternanţa rimelor feminine şi masculine. Versul liber, care a stîrnit atîta scandal pe vremuri, contrazice firea franceză. Mallarmé şi Valéry — care au dus expresia poetică la extrema limită a posibilului — scriu versuri ca Racine.

Toţi scriitorii din lume au luat lecţii de la literatura franceză. De mai bine de două secole, Franţa a învăţat pe scriitori să scrie. Chiar clasicismul antic a răzbătut în bună parte prin intermediul clasicismului francez. La aceasta s-a adăugat şi faptul că timp de un secol din Franţa au pornit toate marile curente literare care au influenţat literatura lumii.

Se poate spune că, în linii generale, literatura română s-a dezvoltat aproape exclusiv sub influenţa literaturii franceze. Nu-i de mirare, deci, că de foarte timpuriu scriitorii noştri au deprins meşteşugul literar. Cu perfectul nostru simţ de adaptare, ne-am însuşit imediat forma literară franceză. Alecsandri transpune pe malurile Bahluiului toată sforăria lui Labiche.

La Eminescu lipsa meseriei franceze e evidentă: comparaţi ca meşteşug de compoziţie *Sărmanul Dionis* cu *Alexandru Lăpuşneanu*. Vorbesc, bineînţeles, de meşteşugul francez. Lipsa de meşteşug din *Sărmanul Dionis* este ea însăşi un meşteşug foarte greu de realizat, dar aceasta este altă chestie. Iar cît despre poeziile lui Eminescu, atît de desăvîrşite ca formă, ele reprezintă tocmai o reacţie românească la meşteşugul francez, degenerat în simplă rutină goală. Reacţie, de altfel, rămasă stingheră. Dar să nu anticipăm.

Înseamnă oare că literatura noastră, crescută la şcoala franceză, este bine scrisă? Scriitorii noştri şi-au învăţat meseria cu multă uşurinţă. Au asimilat perfect toate trucurile, toate efectele, toate loviturile de teatru. Dovadă este avîntul pe care l-a luat romanul în ultimii ani. Romanul românesc de după război a răsărit pe neaşteptate, nepregătit în aparenţă de nimic, şi s-a dezvoltat în opere cărora nu le lipseşte

nici una din calităţile formale ale unui bun roman. Mulţi dintre scriitorii noştri actuali ştiu să facă un roman. Mai precis: ştiu ce trebuie pentru a face un roman. Cunosc bune reţete învăţate de la Balzac, de la Flaubert, de la Zola, de la Alphonse Daudet. Astăzi, cînd romanul a ajuns să fie o modă mai mult decît o necesitate adîncă a literaturii noastre şi decît o cerinţă puternică a evoluţiei noastre literare — astăzi romanele au început să fie scrise cu o iuţeală şi cu o uşurinţă într-adevăr remarcabile. În această iuţeală şi în această uşurinţă stă, însă, şi o primejdie.

Cu aceeaşi precocitate cu care a asimilat meşteşugul literar francez, literatura noastră încă tînără tinde să-şi însuşească rutina literară franceză. Pentru că arta compoziţiei, în literatură, este un tăiş cu două feţe. Scriitorul în posesia unei arte perfecţionate este ispitit s-o întrebuinţeze prea des, prea uşuratic şi pentru orice fel de material. Din această pricină literatura franceză, care conţine atîtea opere adînc umane, conţine în acelaşi timp şi bagatele amabil scrise şi desăvîrşit compuse: îl are pe Molière, atît de francez ca spirit, dar are şi comedia de bulevard, atît de franceză şi ea.

Cultura noastră datoreşte, desigur, mult culturii franceze. Din nefericire, n-am înţeles întotdeauna cum trebuie spiritul francez şi ne-am grăbit cîteodată să-l deformăm după un gust efemer şi după nevoile momentului. Am asimilat în grabă şi n-am asimilat cum trebuie şi ce trebuie. Din această pricină am fost dispuşi să luăm spontaneitatea franceză drept superficialitate, ironia franceză drept uşurătate şi elocvenţa franceză drept vorbărie goală. Şi am întrebuinţat toate aceste calităţi rău înţelese ca atare — adică greşit. Nu-i de mirare că şi în literatură ne-am grăbit să asimilăm meşteşugul francez şi să neglijăm fondul adînc şi permanent al marii literaturi franceze. De altfel, ceea ce se asimilează de obicei din literatura franceză sînt contemporanii la modă. Puţini sînt, chiar printre scriitori, aceia care se gîndesc să cerceteze temeinic pe vreunul din clasicii francezi. Şi chiar Balzac, mai modern şi mai aproape de noi, este lăsat deoparte pentru un Clément Vautel sau un Henri Duvernois. Şi tirajele de sute de mii ale bulevardierilor francezi sînt un miraj obsedant pentru scriitorii noştri. Astfel, spiritul francez este repede confundat cu spiritul bulevardier, e înţeles şi cultivat în acest sens.

Cultura noastră a exagerat întotdeauna calităţile asimilate de la francezi. Şi nu întotdeauna le-a exagerat în bine. Am spus că Eminescu, cu puternicul lui suflet, a însemnat o reacţie împotriva meşteşugului literar devenit morişcă goală. Nevoia unei reacţii analoge începe să se simtă din nou, astăzi. Scrisul frumos al francezilor este un model care, imitat cu prea multă servilitate, devine uşor rutină şi uniformizare.

Asta înseamnă că trebuie să respingem, pentru a ne păstra originalitatea, învăţăturile literaturii franceze? Nu, dimpotrivă. Cred chiar că sîntem departe de a fi sfîrşit de învăţat. Cred că, urmînd vechiul nostru obicei de a înţelege greşit cultura franceză, am luat de multe ori drept artă a compoziţiei sforăria vizibilă şi imediată, ceea ce e superficial şi aparent în arta literară. De asta, la noi, chiar unii dintre cei mai buni se grăbesc să sacrifice realităţile umane unui efect prea meşteşugit. Orice meşteşug e bun în literatură atît timp cît nu-l simţi şi nu-l vezi operînd. Un artist conştiincios ştie să ascundă la timp uneltele.

Despre literatura franceză s-a putut spune că e bine scrisă. Pentru literatura noastră afirmaţia aceasta ar fi o ironie. Adevărul e că am învăţat să facem literatură. Adică cunoaştem meşteşugul. Dar n-am învăţat decît pe jumătate să scriem literatură. Adică să uităm la timp ceea ce am învăţat, să ne lepădăm de ispitele perfide ale rutinei şi să intrăm în luptă corp la corp cu realităţile noastre proprii.

septembrie 1934

darul povestirii şi scrisul frumos

Literatura modernă, de la romantism încoace, s-a dezvoltat în sensul observaţiei. Scriitorul modern este tot mai mult preocupat de documentare şi de informaţie.

Alături de talent şi chiar deasupra talentului se ridică astfel un principiu de organizare, în care inteligenţa şi meşteşugul se întrunesc ca să dea operei literare un caracter de seriozitate şi de înfrînare. Simplul talent este susţinut de studiu şi de observaţie. De aici căutarea documentului trăit şi copierea strictă a vieţii, care ajunge la romanul şi nuvela-monografie.

Această predilecţie pentru documentul trăit a avut însă neajunsurile ei. Ea a prilejuit o cantitate însemnată de opere literare care, sub pretextul vieţii adevărate, nu erau decît copii ale realităţii celei mai banale. Cu cît o întîmplare era mai vulgară şi mai neînsemnată, cu atît era mai interesantă. S-a ajuns astfel la acel pitoresc naturalist, necesar ca element ajutător, dar condamnabil ca preocupare principală.

Metoda notaţiunilor directe şi reci, care convine nuvelei cu condiţia ca subiectul să prezinte un element de surpriză sau de noutate, dăunează romanului atunci cînd este întrebuinţată în chip absolut. Sub pretextul de-a spune tot, romanul ajunge atunci un recipient care se poate lărgi la infinit pentru a primi umplutura detaliilor şi a episoadelor care îl încarcă în chip excesiv.

De aceste neajunsuri scapă scriitorii care au simțul măsurii și al armoniei, precum și scriitorii înzestrați cu darul povestirii. Nu toți scriitorii au acest dar și nu toți îl au în aceeași proporție. Sînt maeștri iluștri ai literaturii universale care nu-l au aproape de loc; și sînt alții, care în istoriile literare ocupă un modest loc periferic și care totuși posedă acest dar în toată plenitudinea lui. Din ce e făcut acest dar? E mai ușor să spui cum afli că există decît să spui cu precizie ce este. Deschizi o carte, citești cîteva rînduri, o pagină, două, și te pomenești deodată legat de ea pasional și puternic. Față de o asemenea carte ai mai mult decît un interes literar, ai față de ea un sentiment de prietenie.

Nu e nevoie pentru aceasta ca subiectul să fie foarte nou sau foarte interesant prin el însuși. Oamenii pot fi banali, întîmplările simple, faptele obișnuite. Totuși cartea îți este dragă și scriitorul te ține legat de vorbele lui. Acesta este povestitorul.

Dar, cum spuneam, sînt puternice talente care n-au acest dar decît redus la minimum. Flaubert, de exemplu, nu-l are aproape niciodată. Balzac îl are numai în cîteva din bucățile lui scurte. Tonul acesta de „a fost odată", care este acela al oricărui povestitor adevărat, nu convine talentului său, care *construiește* viața, nu *povestește* viața. Alphonse Daudet este un meșter al povestirii, rămînînd povestitor și în romanele lui. Cehov intră și el în aceeași categorie. Vom mai aminti aici de povestitorii Renașterii, de La Fontaine, povestitorul în versuri, și de Voltaire, ale cărui romane sînt niște povestiri, și vom face un loc deosebit lui Maupassant, la care darul povestirii și meșteșugul organizat al nuvelei se întrunesc într-o armonie rară.

La noi firea poporului este prielnică talentului de povestitor. Creangă este povestitorul nostru tip. Tradiția noastră literară, atîta cît o avem, se construiește în bună parte pe această însușire, care se arată din belșug în opera lui Mihail Sadoveanu.

Nu trebuie să se înțeleagă cumva că atribui o valoare supremă acestei însușiri. Romancierul constructiv și nuvelistul chibzuit n-au nevoie de vraja lui „a fost odată". Totuși este, cred, nevoie de un minimum de vrajă povestitoare, de o discretă învăluire poetică pentru a ne împrieteni trainic cu

un roman sau cu o nuvelă. Pentru aceasta meșteșugul organizării și al construirii nu este de ajuns.

Aflăm în epoca noastră din ce în ce mai puțin, din ce în ce mai rar, la scriitorii de pretutindeni, această însușire a povestirii. Cauza — în afara oricărei mode literare și a oricăror tendințe de anti-literatură, anti-roman, anti-poezie, — cauza cred că stă într-o mare măsură în lipsa unui confort interior, de care are nevoie povestirea ca să se nască și să se dezvolte. De lipsa aceasta suferă atît scriitorii, cît și cititorii. Este și aceasta o consecință a vieții contemporane, dominată de nevoia și chiar de cultul vitezei.

Părăsirea darului povestirii, voită sau nu, merge împreună cu părăsirea scrisului frumos. O povestire nu poate fi scrisă decît frumos, scrisul frumos făcînd parte chiar din acea vrajă povestitoare de care vorbeam adineauri.

Trăim astăzi într-o epocă în care scrisul frumos nu mai are prețul pe care îl avea altădată.

Chiar cei mai puternici scriitori par să neglijeze tot mai mult scrisul migălos și lucrat, rotunjirea frazei, cadența perioadelor, construcția stilistică a operei literare. Gustul literar de astăzi înclină mai mult către evenimentul trăit, către romanul-reportaj, către o interpretare a vieții, în care nu mai este loc pentru șlefuire și strălucire artistică. Fraza este lăsată să țîșnească fără să mai fie lucrată și, o dată așternută pe hîrtie, capătă, numai prin faptul existenței ei, o valoare foarte deseori definitivă în ochii autorului.

Nu mă împotrivesc, cel puțin în principiu, acestei tendințe. Cunosc toate excesele și toate deformațiile la care poate să dea loc o exagerată căutare a strălucirii stilistice. Căutarea aceasta are drept rezultat de multe ori fie un metaforism prolix, fie un purism formal. Totuși ar fi păcat ca tradiția scrisului frumos să se uite. Este una dintre cele mai înalte tradiții literare. Pasiunea scriitorului pentru frumusețea frazei, dragostea față de cuvîntul scris, munca pentru găsirea expresiei juste, căutarea termenului exact, grija de-a păstra mereu cadența și echilibrul perioadelor, precum și adaptarea stilului la subiect, cu toate schimbările de nuanțe și de ton, acestea sînt adevărate îndeletniciri de scriitor, și nici un scriitor adevărat nu poate disprețui vraja lor subtilă fără să riște ca, o dată cu ele, să-și disprețuiască însuși talentul,

însăşi calitatea lui de scriitor, ceea ce îl deosebeşte de simplul om care scrie.

Sînt atît de strîns legate de starea de scriitor aceste îndeletniciri, încît ele se presupun neapărat la orice om care scrie literatură. Dragostea de frumuseţea scrisului este o condiţie de existenţă a oricărui talent. Nimic n-o poate înăbuşi, nici rutina, nici nevoia de-a scrie repede şi mult ; nici o concesie de nici un fel nu poate sili pe scriitor să scrie urît, să dispreţuiască frumuseţea scrisului.

Vorbesc aici de o minimală frumuseţe a scrisului, atît cît trebuie pentru a conferi calitatea de literatură unei lucrări şi de scriitor unui publicist.

Scrisul frumos, chiar acest scris frumos minimal, nu se învaţă. El există în om ca o însuşire naturală şi aproape s-ar confunda cu talentul, dacă în talent n-ar intra şi alt element care este meşteşugul.

A scrie frumos, adică a orîndui vorbele după un ritm propriu şi a le da o cadenţă şi o armonie personală este o calitate susceptibilă, fără îndoială, de perfecţionare şi de cultivare continuă. Dar e o calitate pe care trebuie s-o ai de la început. Şi cred că ea este aceea care deosebeşte pe adevăratul scriitor.

Meşteşugul, adică aplicarea, după studiu şi trudă, a mijloacelor de expresie literară, întrebuinţarea unor reţete de compoziţie şi de stil, bine învăţate, toate acestea sînt, mai mult sau mai puţin, un lucru la îndemîna oricărui om deştept şi cultivat. Este ceva care se poate deprinde şi se poate dobîndi, ceva, desigur, foarte folositor pentru desăvîrşirea unei opere literare. Dar dacă acestui om îi lipseşte flacăra instinctului estetic, acel lustru personal şi subtil, care este scrisul frumos, el nu poate da decît opere reci. Sînt cărţi de acelea despre care critica grăbită spune că n-au stil (ceea ce este greşit, pentru că stil, adică mod propriu de-a se exprima, are oricine). Sînt pur şi simplu cărţi care pot fi interesante, ciudate, cu conţinut nou, pline de idei, dar care nu sînt scrise frumos.

Tendinţa actuală din literatura de pretutindeni de-a scrie repede, cu uşurinţă, fără sforţări şi reveniri, fără migală şi cizelare, nu exclude scrisul frumos. Tendinţa aceasta ar putea chiar aduce o împrospătare de forţe, cu condiţia, bine-

înţeles, să se păstreze măcar un minimum de tradiţie a scrisului frumos, fără de care nu poate exista o literatură.

E drept, pe de altă parte, că scrisul frumos, căruia i s-au devotat mulţi scriitori de la începutul secolului nostru, devenise obiectul unui cult excesiv. Scrisul frumos începuse să fie luat ca scop în sine. O tradiţie, numită altădată a artei pentru artă, cu rădăcini în Gautier şi Flaubert, făcea din scrisul frumos o ocupaţie exclusivă a scriitorului. Pasiunea scrisului frumos a fost impinsă pînă la limitele ei extreme şi idealul frumosului literar a fost aşezat în regiuni greu accesibile, unde era ameninţat să moară, rozîndu-se pe sine însuşi şi înăbuşindu-se în vidul izolării, departe de aerul respirabil şi de vînturile înviorătoare ale vieţii.

Împotriva acestei tradiţii o reacţie era necesară. Ea a venit. Şi iată de ce e probabil că ceea ce apare ca o repulsie faţă de scrisul frumos este cîteodată numai o nevoie de dezintoxicare. Că această dezintoxicare este ea însăşi prilej de excese este în firea însăşi a fenomenului literar, care e stăpînit mereu de agitaţie productivă şi trăieşte din înaintări şi din întoarceri.

Totuşi, măcar unul din aceste excese trebuie scos la iveală şi criticat. Iată-l.

Unii scriitori, în grija lor de a scrie cît mai realist şi cît mai aproape de viaţă, cred că vor izbuti şi mai bine acest lucru dacă vor întrebuinţa un stil neglijent, plin de expresii parcă înadins alese ca să fie cît mai urîte. Aceşti scriitori arată chiar un dispreţ faţă de preocupările stilistice.

Sub pretext că descriu viaţa „aşa cum este", scriitorii pot cădea foarte uşor în greşeală. O dată porniţi pe calea aceasta, ei sînt ispitiţi să confunde stilul realist cu stilul vulgar, să creadă deci că lipsa de artă este o calitate şi că a scrie simplu şi limpede înseamnă a scrie searbăd şi fără culoare.

De la stilul pretenţios artistic, s-a ajuns la lipsa preocupării artistice. Mai mult chiar. Nu e rar cînd la unii prozatori afli un ton de vorbărie grosolană, care supără chiar atunci cînd observaţia e justă, caracterele sînt bine prinse, acţiunea e bine condusă.

Scriitorii aceştia îşi închipuie, cu o desăvîrşită bună credinţă, că dacă descriu personaje vulgare, oameni primitivi sau tipuri de mahala, nu numai că trebuie (cum e şi potrivit)

să pună aceste personaje să vorbească cu expresiile şi tonul lor firesc, dar că trebuie ca şi ei autorii înşişi, cînd descriu, să împrumute expresiile şi tonul personajelor. Este aici o foarte greşită atitudine. Autorul trebuie să-şi păstreze faţă de personajele lui o distanţă de la creator la creatură şi nu are voie, ca să fie mai veridic, să se confunde pînă într-atîta cu personajele lui încît să vorbească şi el ca ele. Nu e nevoie, cînd descriu un mediu de oameni grosolani şi vulgari, să vorbesc şi eu ca ei. Personajul grosolan poate şi chiar trebuie să vorbească aşa, dar autorul nu trebuie să vorbească astfel. Şi aceasta pentru motivul foarte simplu că realism nu e totuna cu vulgaritate — şi că poţi foarte bine să vezi realist şi să nu scrii urît.

1935—1969

pledoarie pentru nuvelă

Dintre toate producţiile literare (dacă punem la o parte versurile, năpăstuite încă de multă vreme), nuvela este cea mai prigonită în vremurile noastre. Fenomenul este general, sau aproape. El e surprinzător în Franţa, ţară de povestitori şi de nuvelişti prin excelenţă, şi ia în România o înfăţişare acută, devenind chiar o caracteristică a literaturii noastre actuale.

De unde această prigoană şi de ce această subpreţuire a nuvelei ? Detractorii ei afirmă că nuvela este o specie hibridă, o odraslă degenerată a romanului, ţinînd mijlocul între acesta şi simpla povestire. Afirmaţia cuprinde, pe lîngă o apreciere pur gratuită a valorii literare a nuvelei, şi o contrazicere faţă de evoluţia istorică a literaturii. Nuvela a apărut înaintea romanului. E mai veche decît el şi are o tradiţie mai îndepărtată. Romanul este relativ o creaţie recentă. Lucrul e şi mai evident dacă privim romanul anterior lui Balzac. *Don Quijote*, *Gil Blas* şi *Wilhelm Meister* sînt în bună parte o culegere de povestiri, adunate mai mult sau mai puţin fără necesitate în jurul unui erou central. Dintre cele trei romane citate, se pot oricînd detaşa zeci de episoade care n-au nici o legătură necesară cu eroul. Sînt pentru economia romanului simplă umplutură şi, luate izolat, reprezintă adevărate nuvele.

În ce priveşte valoarea estetică a nuvelei, sînt iarăşi multe de spus. Are multă trecere părerea că o nuvelă e mai

ușor de făcut decît un roman. Tocmai contrariul ar fi mai adevărat. Nuvela cere calități de concentrare, de măsură și de stăpînire a efectelor. Tehnica ei este bazată pe eliminare și pe alegere. Totul e să sugerezi cu amănunte puține cît mai multă viață. A sugera este întotdeauna mai greu decît a spune. Romanul, cu largul lui cadru, își îngăduie să spună tot și să insiste cît de mult. Nuvelei nu-i este permis să alunece în digresiuni. Dacă orice om de oarecare talent și pricepere poate să scrie măcar un roman autobiografic, nu oricine poate să scrie o nuvelă bună. Nuvela presupune sobrietate și observație, supunere la subiect și desprindere din sine însuși.

Nuvela se deosebește în același timp de simpla povestire. Povestitorul — de la anonimul din *O mie și una de nopți* pînă la Sadoveanu și Panait Istrati — se lasă dus de propria-i narațiune, furat de vraja ei, participînd mai mult sau mai puțin aparent la mersul povestirii. Povestitorul e mai aproape de poet, e mai liric, mai digresiv. Dar nuvela cere construcție și premeditare, gradație și un meșteșug bazat pe inteligență, și nu numai pe instinct.

Comparația nuvelei cu romanul, în avantajul acestuia din urmă, este întotdeauna fără rost. Superioritatea unui gen literar față de alt gen literar este o chestiune perfect inutilă. Fiecare gen literar corespunde unei realități sufletești și unei nevoi estetice.

Romanul corespunde, fără îndoială, nevoii noastre de durată, dorinței de a cuprinde în totalitatea ei o viață întreagă. Interesul pentru roman este de aceeași natură cu interesul pentru biografie și pentru trecut. Este o curiozitate istorică în interesul pe care îl pui în lectura unui roman.

Nuvela satisface, în primul rînd, dorința noastră de noutate. Ea corespunde în același timp nevoii noastre de a fixa un moment sau cîteva momente din viață, din viața prezentă mai ales. Față de nuvelă avem de obicei o curiozitate estetică, și în același timp o dorință de documentare obiectivă. Plăcerea noastră este astfel mai degajată de preocupări individuale. Între eroul unui roman și noi există întotdeauna un fel de complicitate, pe care nu mai simțim nevoia s-o acordăm unui erou de nuvelă, unde întîmplarea pură ne preocupă în primul rînd și unde admirația noastră pentru meșteșugul artistic se poate desfășura în voie.

Să fie acest interes pentru nuvelă pe cale de a se stinge în momentul de față ? Puțin probabil. Nevoia estetică a nuvelei există cu siguranță în aceeași măsură ca și altădată ; și această nevoie nu poate fi înlocuită.

S-a spus că nuvela este un scurt roman. Afirmație comodă și superficială, care nu spune nimic. Mai adevărat pare să fie faptul că multe din romanele actuale sînt nuvele lungi, adică nuvele în care partea de umplutură este considerabilă. Dar a judeca importanța unei opere literare după numărul de pagini este o absurditate ridiculă.

La noi prioritatea romanului a fost la un moment dat o necesitate și o etapă în dezvoltarea literaturii noastre. Dar acest moment s-a împlinit din belșug. Romanul românesc există. Adică există posibilitatea, mereu realizabilă și realizată deja în opere sigure, a unui roman românesc. Supraproducția actuală de romane este cu totul zadarnică. Nu mai corespunde nici unei necesități. Romanul românesc are nevoie de o consolidare, nu de o supraproducție. De altfel, este de prevăzut o discreditare a romanului la noi, după cum este de prevăzut o renaștere a nuvelei chiar numai ca simplă reacție în gustul publicului, dacă nu ca o nouă etapă necesară în dezvoltarea literaturii române actuale.

ianuarie 1935

poezie şi mediocritate

Limba românească este un minunat instrument liric. Pentru poezie ea are bogăţii incalculabile, pe care, după poetul popular, le-a pus în valoare cel dintîi Eminescu. De la el pînă astăzi, adică în curs de vreo şaptezeci de ani (*Venere şi Madonă* apare în 1870), limba poetică românească a ajuns să poată exprima absolut orice gîndire, orice nuanţă, orice mlădiere lirică. Îşi dă seama de aceasta mai ales acela care încearcă să traducă poezie din altă limbă. Sub o pană puţin mai meşteră (un poet nu poate fi tradus decît de un poet), poezia străină poate trece în limba românească fără să-şi piardă nimic din strălucirea şi din cîntecul ei. Poezia tradusă în astfel de condiţii devine geamăna poeziei originale, în nouă haină românească. Nu mă sfiesc să spun chiar că, uneori, tonuri mai şterse şi mai puţin expresive din original (care poezie nu are şi astfel de locuri, începînd cu bunul Homer care, şi el, din cînd în cînd adoarme ?) capătă, în transpunere românească, o feţuială nouă, şi aceasta nu din intenţia de a feţui a traducătorului, ci din însăşi firea limbii româneşti, atît de potrivită pentru poezie. Traducătorul poet nu se îndură să păstreze lipsa de strălucire a originalului. Şi nu se îndură pentru că limba cu care lucrează nu-i îngăduie să devină plat şi inexpresiv. Aceasta nu este o exagerare.

O experienţă destul de bogată în această privinţă mă face să afirm că limba poetică românească nu te lasă să fii şters sau vulgar. Limba românească, în poezie, nu permite să fii mediocru onorabil.

Cu oarecare ştiinţă a versificaţiei şi cu un dicţionar de rime se pot face versuri franceze şi germane, foarte corecte. Nu trebuie pentru aceasta nici un talent, ci numai îndemînare perfecţionată prin rutină şi prin lectură.

Limba românească se opune acestei pseudo-poezii. Orice platitudine străină sună şi mai plat în româneşte, după cum orice strălucire poetică din altă limbă se păstrează nealterată, ba chiar capătă o vigoare nouă atunci cînd este transpusă în poezia românească.

Iată pentru ce treptele dintre poezia proastă şi poezia bună sînt în româneşte zadarnice. Poezia bunişoară, pasabilă, mediocră sau, puţin mai sus, poezia corectă, care dovedeşte meşteşug şi rutină, care e numai bine construită, cu ritm sigur şi rime regulate ; de asemenea, poezia fără corectitudine formală, dar care „promite", care vrea să capteze bunăvoinţa prin însuşiri de sinceritate, de sentiment spontan şi de bune intenţii sufleteşti, sau care vrea să-şi facă drum cultivînd motive valoroase prin ele însele, dar care prin expresia ei este inferioară acestor motive ori repetă cu mici variaţii vechi forme, unele din ele strălucite, banalizîndu-le şi pe acestea — toată această poezie care nu-i nici proastă, nici bună, sună în româneşte înfiorător de sec.

Cea mai gravă dintre primejdii este, fără îndoială, întrebuinţarea poeziei în scopuri care n-o privesc exclusiv. (Exclusiv nu înseamnă aici că poezia trebuie să cînte poezia, să fie adică o poezie a poeziei, cum ar fi vrut, în alte locuri şi vremuri, unii scriitori subtili, dar fără darul creaţiei ca Friedrich Schilegel, de exemplu, teoreticianul romantismului german de la 1800. Exclusiv înseamnă numai cultivarea exclusivă a personalităţii, singura temelie a oricărei poezii adevărate.) Deviată de la menirea ei, poezia degenerează şi se coboară la nivelul mediocrităţii corecte.

Tinerii care debutează azi în literatură, la noi, încep tot mai mult să scrie versuri. E un semn bun. Acum cîţiva ani scriau romane, ceea ce era absurd, nefiresc şi ridicul, fiindcă la douăzeci de ani nu se poate scrie un roman, nici bun, nici prost, tot aşa cum facultăţile genetice nu se pot

ivi înainte de vîrsta pubertăţii. Impuber pentru roman, adolescentul este însă puber pentru poezie. Poezia este chiar limba firească a tinereţii.

De aici, însă, două consecinţe.

Ar fi păcat, în primul rînd, să se călăuzească această înclinare firească către scopuri exterioare poeziei, oricare ar fi ele. Cultivarea motivelor programatice poate aduce pentru multă vreme îndreptarea izvorului poetic către domenii unde îşi pierde vlaga udînd nisipuri sterpe pentru el. Să lase prozei aceste ţinuturi.

În al doilea rînd, nu trebuie să se înrădăcineze credinţa (tot mai des afirmată astăzi) că poezia este un lucru uşor şi comod. Pentru cei mai mulţi dintre tinerii poeţi de azi a scrie poezie este mai simplu decît a scrie o scrisoare. Facilitatea domină — şi domină într-un chip supărător pentru cititor şi dăunător pentru poet. Sînt departe de-a fi părtaşul regulilor fixe în poezie. Dar credeţi, oare, că aşa-zisul vers liber, de la Goethe, Hölderlin şi Leopardi pînă la Lucian Blaga, nu cere o perfecţiune şi credeţi, oare, că nu este el rezultatul unei lungi incubaţii şi al unei munci interioare ? Facilitatea formală este întotdeauna corelativul facilităţii lăuntrice.

Totuşi, să nu ne plîngem de prea mulţi poeţi. Cu cît sînt mai mulţi, cu atît putem nădăjdui la o mai mare posibilitate de selecţie. Publicul restrîns, dar constant, care gustă poezia, alege fără greş, mai curînd sau mai tîrziu, ceea ce e bun, dînd pleava la o parte. Din cauza minunatei noastre limbi poetice, care nu suferă mediocritatea (asta ar fi într-adevăr o tradiţie firească şi respectabilă), selecţia se face mai sigur şi mai repede. În româneşte vers nu-i totuna cu poezie.

ianuarie 1935

stilul ardelean în literatura română

Între scriitorii aceluiaşi popor există, fără îndoială, o legătură de rudenie care depăşeşte individualul şi formează caracterul general al unei literaturi. Această rudenie apare de obicei în anumite înclinaţii, tendinţe, preferinţe şi repulsii care, mai mult sau mai puţin accentuate, se observă la toţi sau aproape la toţi scriitorii unei literaturi. Predilecţia pentru anumite genuri, repulsia faţă de altele, capacitatea de a construi sau numai de a povesti, lirismul sau absenţa lirismului, darul epic sau lipsa acestuia pot foarte bine alcătui, în această ordine de idei, trăsăturile care deosebesc o literatură de alte literaturi. Se poate oricînd alcătui o medie din însuşirile individuale, medie care înfăţişează tocmai acel caracter general, expresie a rudeniei dintre scriitorii unei naţiuni.

Alături de aceste trăsături naţionale, se pot desluşi însă şi altele, care s-ar putea numi regionale. În cultura românească, unde tradiţia literară este încă tînără şi nu destul de bine fixată, trăsăturile regionale apar cu mai multă vigoare.

Ele sînt perceptibile într-un anumit accent al stilului, precum şi în preferinţa arătată pentru unele teme.

Scrisul ardelenilor prezintă dovezi în sprijinul acestor afirmaţii. Nu-i nevoie, pentru aceasta, să mergem prea departe. E destul să ne urcăm în timp pînă la Slavici.

Ceea ce loveste pe oricine reciteşte astăzi pe Slavici este, în primul rînd, o lipsă de preocupare a scrisului frumos.

Slavici este departe de a avea nu numai ceea ce se numește stil frumos, dar chiar stil îngrijit. Îi lipsesc cadența frazei, armonia perioadelor, rotunjimea vorbelor; n-are nici imagini, nici culoare; nu știe să descrie un peisaj, e lipsit de orice pitoresc în zugrăvirea fizică a personajelor: are lungimi și insistențe inutile și cîteodată nu respectă nici regulile elementare ale narațiunii, întrebuințînd greșit timpurile. Nuvelele lui sînt departe de cursivitatea dulce a lui Creangă și de horbota îngrijită a frazei lui Caragiale. Totuși ce-l făcea să fie apreciat de oamenii de la *Convorbiri literare* și de Maiorescu? Și care a fost cauza pentru care astăzi el este considerat, după Costache Negruzzi, drept unul din fondatorii nuvelei românești?

În primul rînd, puritatea vocabularului. Slavici, cu toate stîngăciile și cu tot stilul lui neîndemînatec, are o curată și aspră limbă românească. O limbă poate cam necioplită, colțuroasă și dură, dar lipsită de neologisme și perfect armonizată cu personajele lui și cu lumea pe care el o evocă. Această lume e aceea a satelor din Transilvania. Într-o vreme cînd poporanismul nu exista ca școală literară, Slavici și-a pus țăranii să vorbească simplu, a observat bine mediul satelor și a descris acest mediu fără prea multă idealizare, fără multă artă, dar și fără înconjur, urmărind adevărul. Lumea satelor, la noi, a găsit în Slavici unul dintre cei dintîi cronicari fideli și realiști. Spre deosebire de poporaniști, Slavici n-a făcut literatură țărănească cu program. Om al satului, el a descris satul cu simplitate, dragoste, rîvnă și voie bună.

Dezvoltate și completate de calitățile unui talent viguros și cuprinzător, cîteva din aceste trăsături se găsesc și în opera lui Liviu Rebreanu. O perfectă naturalețe a narațiunii este una din caracteristicile de frunte ale autorului lui *Ion*. Un dar epic covîrșitor, o știință, mai mult: un instinct al construcției și o precizie a frazei, iată ceea ce dispensează pe autor de căutarea metaforelor și a imaginilor. Acestea, de altfel, cînd sînt, sînt expresive și izvorîte dintr-o adîncă necesitate a povestirii, niciodată nu sînt zadarnice.

Opera lui Rebreanu a adus în literatura noastră un suflu de trăinicie. Aceasta apare nu atîta din punerea și soluționarea vreunor probleme morale sau sociale, cît din

vigoarea cu care scriitorul descrie cîteva trăsături fundamentale de realitate românească. Rebreanu nu se lasă dus de imaginație decît atît cît îi trebuie pentru a reconstrui literar o fîșie de viață.

Este de presupus că situația Transilvaniei și seculara luptă pentru păstrarea firii naționale, precum și rezistența la toate încercările de deznaționalizare au contribuit la formarea unui anumit spirit dîrz, aspru și tenace, care apare în literatura scriitorilor ardeleni. Lirismul poeților ardeleni se deosebește și el de acela al poeților din alte regiuni. Găsim în el o melancolie aspră, o lipsă de manierism, o dulceață de fruct, nu de zaharicale.

S-ar putea, din considerentele de mai sus, să se extragă un ansamblu de însușiri care ar constitui, în literatura noastră, o manieră literară ardeleană. O înclinare către anumite subiecte și chiar un anumit fel de a privi și de-a interpreta viața deosebesc, în chip general, pe nuveliștii și romancierii ardeleni. La toți, se observă o pătrundere realistă și o înțelegere aproape exclusivă a mediului rural și mic-burghez; o lipsă de idealizare și oarecare naturalism sănătos și dîrz, care, pe de o parte, îi ferește de manierism și de dulcegărie, dar pe de alta îi face să neglijeze armonia frazei și să acumuleze detalii de viață adevărată, care însă nu sînt întotdeauna prelucrate literar.

La toți se simte un solid fond sufletesc și nevoia de a ilustra o temă de morală practică. O seriozitate în judecarea vieții (și care este, desigur, tot un rezultat al trecutului de luptă și de rezistență) dă scriitorilor ardeleni greutate și veracitate. Zeflemeaua și ironia le sînt străine, dar nu gluma și rîsul. Iar asprimea limbii, lipsa de înflorituri și un fel direct și dur de a expune și exprima dau stilului lor o vigoare care te face să uiți o oarecare monotonie pricinuită uneori de o slăbiciune a invenției.

Este interesant de observat cum această seriozitate sufletească se găsește și la Eminescu. Și el înclina mai mult spre satiră, ura zeflemeaua, iubea realitatea sănătoasă a satului și disprețuia spoiala orășenească. Fără îndoială, alături de această seriozitate, firea moldoveană i-a dăruit lui Eminescu alte calități, în primul rînd simțul artistic mai dezvoltat, dar nu e mai puțin adevărat că în anumite aspecte ale firii

lui se poate desluşi o înrudire cu unele însuşiri ale firii ardelene.

În tradiţia literară românească, spiritul antizeflemist şi modul aspru şi direct de-a vedea viaţa, de care scrisul ardelean dă dovadă, nu sînt niciodată de prisos, ba chiar, dimpotrivă, rămîn mereu ca un principiu folositor pentru cazul cînd superficialitatea strălucitoare ajunge să fie prea îndrăzneaţă.

1935—1942

Rebreanu şi sufletul mulţimii

Ceea ce a surprins pe publicul cititor de acum cincisprezece ani la apariţia lui *Ion* al lui Rebreanu a fost, în primul rînd, o neîndoielnică sinceritate a autorului faţă de eroul lui. Era poate pentru prima oară în literatura noastră cînd un scriitor zugrăvea sufletul ţărănesc fără idealizare şi fără altă poezie decît cea care e proprie acestui suflet. Şi am asistat atunci la un fenomen interesant şi ciudat: un subiect literar atît de frămîntat, atît de uzat şi atît de stors cum părea ţăranul, se înfăţişa dintr-o dată ca un material uman nou şi proaspăt, lăsînd cititorului impresia că el nu putea fi decît aşa cum era văzut şi descris în *Ion*.

O perfectă naturaleţe a naraţiunii este încă una din caracteristicile de frunte ale operei lui Rebreanu. Nu este poate scriitor român contemporan la care să lipsească mai mult manierismul şi obsesia frazei frumoase. Iată un autor căruia i se potriveşte foarte puţin expresia curentă şi odioasă, care consistă în a spune despre un scriitor că „face" literatură. Opera lui Rebreanu nu dă impresia aceea de făcut, de cazně şi de umplutură, care strică cîteodată chiar unor lucrări literare cu multe calităţi. Ştiu că tocmai această particularitate i-a pricinuit lui Rebreanu învinuiri diverse, dintre care a avut oarecare curs aceea că autorul *Pădurii spînzuraţilor* n-are destulă culoare în stil şi nu-şi cizelează de ajuns fraza. Asta înseamnă o rea credinţă critică. A privi

cu lupa estetizantă opera masivă și colțuroasă a lui Rebreanu este o greșeală de optică literară.

Rebreanu nu este un detailist literar, care să-și țîrîie cu glăscior de greier un păienjeniș de fraze iscusite. Substanța operei lui, sănătoasă și terestră, e debitată în fraze largi și simple, monotone, poate, cîteodată, dar niciodată inutile. Din această pricină, analiza prea prelungită nu-i convine. Natura dinamică a talentului său nu se poate mulțumi cu adînciri prea dese și cu cizelări prea atente. Îi plac faptele, vîltoarea realității, adevărul situațiilor, desfășurările largi și viguroase. Cu asemenea însușiri, fără îndoială că meticulosul stil frumos nu-l preocupă.

Și nici nu-i trebuie. Ce nevoie de stil frumos mai poate fi în acele admirabile pagini din *Răscoala*, în care sînt descrise începuturile răzvrătirii, cînd se ridică în zări flăcările conacurilor incendiate ? O creație de atmosferă mai puternică nu poate fi. Tot acest roman este o capodoperă de neliniște crescîndă. Apropierea răscoalei, încolțirea ei în sufletul țăranilor și așteptarea ei nelămurită în cugetul boierilor sînt descrise cu un mare meșteșug al gradației în povestire și cu o putere de învăluire și de convingere fără cusur. Fantasma uriașă și sîngeroasă a răscoalei umple întreaga carte, închegîndu-se tot mai mult cu fiecare pagină pînă la catastrofa finală.

Rebreanu a dat dovadă în *Răscoala* că este un admirabil mînuitor al mulțumii. Eroul acestui roman este mulțimea.

Lui Rebreanu îi trebuie contraste violente, pasiuni primare și puternice, suflete dintr-o bucată, voințe dezlănțuite și situații bine tranșate. Iată de ce aerul de seră din subteranele sensibilităților complicate îl obosește repede. Eroii lui nu suferă de nici o boală a personalității, sînt oameni bine definiți și cu suflet robust, conduși de instincte sau de patimi bine conturate. Chiar Apostol Bologa din *Pădurea spînzuraților* este unul dintre acești oameni. Trebuie o catastrofă exterioară cum e aceea a războiului pentru a dezlănțui în sufletul lui Bologa furtuna șovăielilor și a întrebărilor chinuitoare. Ardeleanul ofițer în armata austriacă, în dragoste cu o unguroaică, frămîntat între trădarea față de armata din care face parte și imboldul către frații împotriva cărora e nevoit să lupte, nu e un caz mărunt, ci un exemplu general de umanitate cum e și Ion, țăranul îndrăgostit de pămînt pînă la crimă.

Rebreanu aduce în literatura noastră un suflu de sănătate și de trăinicie sufletească. Aceasta apare nu atît din rezolvarea vreunei probleme morale sau sociale, cît din vigoarea cu care scoate în evidență cîteva trăsături fundamentale ale realității românești. Rebreanu nu se lasă dus de imaginație decît atît cît îi trebuie pentru a reconstrui literar o fîșie de viață adevărată. Această neobosită observație a vieții compensează la el din belșug unele lacune ale invenției. Iar prin stilul ei sobru și limpede, opera sa e o minunată contraotravă pentru un bizantinism literar, care poate fi bun la o anumită epocă din dezvoltarea unei literaturi, dar de care, astăzi, literatura noastră nu are nevoie.

decembrie 1935

avem o tradiție literară?

Există o tradiție literară românească ?

Întrebarea poate deveni de mare actualitate într-o vreme ca a noastră, în care se vorbește atît de mult de românism și de cultură românească. Într-adevăr, în anii din urmă s-au pus în circulație destule păreri privitoare la firea culturii noastre.

În vorbăria iscată în jurul acestei chestiuni, puține păreri merită să fie luate în considerație. Una din ele este aceea a lui Lucian Blaga, care a dat la iveală în ultimul timp o sumă de idei și de concepții destinate să alcătuiască o doctrină culturală românească, o doctrină care să fie în același timp și explicativă, și programatică.

Lucian Blaga a cheltuit mult talent și destulă ingeniozitate ca să formuleze în ultima sa carte întitulată *Spațiul mioritic* (București, Cartea Românească, 1936) esența culturii românești pe un plan metafizic. Ideile sale despre un ciobănism ortodox autohton și despre un spațiu infinit ondulat, ca orizont caracteristic pentru cultura românească, sînt, fără îndoială, interesante.

Dar Blaga gîndește de multe ori prea frumos și nu întotdeauna destul de convingător. Vocația sa de poet îl îndeamnă să asocieze poetic anumite fenomene, ajungînd

astfel cîteodată la concluzii bizare. Un exemplu. După teoria lui Blaga unul dintre factorii determinatori ai stilului cultural este „orizontul spațial subconștient", „dublet" al orizontului spațial al conștiinței. Acest orizont spațial subconștient este pentru român *plaiul*, concretizare a spațiului infinit ondulat, a spațiului „mioritic".

Concepția este, pînă aici, frumoasă și convingătoare. Arta și poezia noastră populară dau din belșug exemple despre prezența acestui plai spiritual. Blaga nu mai este însă convingător atunci cînd, la pag. 31 din *Spațiul mioritic*, afirmă următoarele: „Orizontul spațial subconștient a dat românului, oriunde s-ar fi găsit, nostalgia plaiului. Această nostalgie neînduplecată a purtat în vîrsta de mijloc pe ciobanul valah pe toate coamele Carpaților, de la apa Dunării pînă în Maramureș, de aci mai departe pînă în Moravia, sau invers ; și tot așa pe toate plaiurile iugoslave și pînă în Polonia, adică pretutindeni în limitele unui vast teritoriu, unde peisajul satisfăcea apetitul unui orizont subconștient."

Nu se pot spune mai frumos lucruri mai nesigure. Mai just ar fi să se spună că ciobanul valah nu s-a plimbat pe plaiurile peninsulei balcanice „purtat de o nostalgie neînduplecată" și mînat de dorul orizontului său subconștient, ci mînat de nevoi și de necazuri, împins de năvălirile atîtor neamuri străine care nu-i dădeau răgaz să se statornicească.

De asemenea Blaga, care disprețuiește, cum singur spune, „termenii ațipiți ai teoriei mediului" (v. *Orizont și stil*, Fundația pentru literatură, 1936, p. 80), susține că orizontul spațial subconștient se formează independent de peisajul concret în care se mișcă omul, și că deci plaiul, de exemplu, ar fi existat în sufletul românului chiar dacă împrejurările istorice l-ar fi aruncat să trăiască în ținuturi de stepă sau pe tărîmuri alpine. Dar, lucru ciudat, toate exemplele pe care Blaga le dă pentru ilustrarea acestei teorii se pot explica foarte bine, ba chiar mai bine, prin influența mediului. De ce, de-o pildă, n-ar fi mai plauzibil și mai natural să se spună că faptul de a se fi dezvoltat în regiuni de plaiuri a dat românului structura lui sufletească specifică, adică tocmai aceea a orizontului spațial exprimat prin plai ?

Dar să revenim la tradiția literară. Unde trebuie ea căutată ? În acest ciobănism mistic, pe care îl preconizează Blaga ? În ortodoxism, pe care tot el îl găsește în cultura noastră, descoperindu-l pînă și în balada *Mioriței* ? Sau, părăsind plaiurile mistice ale spațiului mioritic, să ne îndreptăm atenția spre cîteva mari influențe de bază, care în perioada de asimilare a literaturii noastre s-au amestecat cu fondul literaturii populare, alcătuind o tonalitate generală românească, pe care o simți în orice scriitor român ?

Într-adevăr, aici este sîmburele chestiunii. Ce este comun tuturor scriitorilor noștri, oricît de deosebiți ar fi ei prin firea talentului lor ? Cînd se poate spune că o operă literară e mai mult sau mai puțin scrisă în tradiție literară românească ? Să se bage de seamă că nu e vorba aici despre vreun specific național. Specificul național este un element profund și primordial, care, o dată dat, nu se mai schimbă, sau suferă mici și anevoioase modificări. El este prezent în toate manifestările unei culturi, este însăși firea unei culturi. O literatură trebuie să-l aibă, pentru că astfel n-ar putea exista ca literatură independentă. Cu tradiția însă este altceva. Ce este o tradiție decît un ansamblu, mai mult sau mai puțin *orînduit*, de obișnuințe, de maniere, de apucături și în același timp un mănunchi de modele și de exemple, consacrate printr-o lungă întrebuințare, așadar un tezaur de valori clasice ?

Într-o literatură specificul național apare, cum e și natural, înainte de formarea unei tradiții. Tradiția presupune oarecare trecere de timp și oarecare dezvoltare. Există în viața oricărei literaturi o perioadă de cristalizare, în care tocmai se formează tradiția.

„Sentimentul unui anumit fel de frumos potrivit rasei noastre, educației noastre, civilizației noastre, iată ceea ce nu trebuie să ne lipsească niciodată“ (Sainte-Beuve, *De la tradition en littérature,* în *Causeries du Lundi,* ed. Garnier, vol. XV, p. 362). Cu cît acest sentiment despre care vorbește Sainte-Beuve este mai puternic, cu atît tradiția este mai trainică.

Cred că chestiunea tradiției literare se poate pune în chip independent de problema specificului național. Așadar, ceea ce ne interesează este să vedem dacă în literatura noastră există anumite obișnuințe literare românești, un mănunchi de valori clasice românești, care să poarte pecetea noastră națională. Cu alte cuvinte trebuie să cercetăm dacă ar fi posibilă acum apariția unei arte poetice românești și dacă un Boileau național ar găsi material suficient în literatura noastră.

Dar pentru asta trebuie mai întîi să vedem dacă, în chip general, se mai poate concepe în epoca noastră o artă poetică pur națională.

iulie 1936

tradiţie clasică şi tradiţie naţională

Dragostea de literaturile naţionale este un fenomen recent în istoria literaturilor europene. Ea a apărut o dată cu romantismul, la începutul veacului al XIX-lea.

Literaturi naţionale existaseră, bineînţeles, şi pînă la acea epocă. Însă conştiinţa literară naţională nu se afirmase niciodată cu puterea cu care s-a afirmat în perioada de înflorire romantică. Romanticii, mai ales romanticii germani, au pornit curentul de deşteptare a tradiţiei literare naţionale, ca o reacţiune împotriva unei tradiţii literare clasice de origine greco-latină, tradiţie care, prin acceptarea unanimă, devenise internaţională, patrimoniu comun tuturor literaturilor.

Timp de două secole tradiţia clasică greco-latină stăpînise cu străşnicie literatura Europei. De fapt, această tradiţie nu se adaptase perfect decît la o singură literatură : cea franceză. Şi aici se adaptase atît de bine, încît tradiţia clasică se confunda în multe puncte cu tradiţia franceză. Fusese o adaptare adîncă, întemeiată pe o asemănare de spirit şi pe o potrivire de gusturi, o adaptare care a făcut din poporul francez moştenitorul strălucit al clasicismului antic. Potrivirea aceasta nu se putea întîmpla în altă parte decît în ţara lui Descartes şi într-o literatură care, prin firea ei, era dominată de analiză limpede, de ordine, de bun-simţ şi de un gust, mărginit poate, dar sigur întotdeauna. Toată literatura clasică franceză tinde către o emoţie estetică ordonată,

către o plăcere filtrată prin inteligenţă. Iată de ce această literatură caută întotdeauna să exprime ceea ce e general, sacrificînd individualul în favoarea tipicului. Şi tocmai din cauza potrivirii dintre spiritul francez şi caracterele clasicismului, acesta din urmă a înflorit în Franţa în chip natural.

În alte literaturi însă fenomenul a avut altă înfăţişare. Acolo clasicismul s-a introdus ca o modă, ca o manieră impusă din afară. Acest lucru este vizibil mai ales la literaturile germanice, care niciodată, nici chiar în perioada cea mai acută de imitaţie clasică, n-au ajuns să se supună pe de-a-ntregul tradiţiei clasice franceze. În orice scriitor francez se ascunde un clasic. Între Mallarmé şi Racine este o afinitate mai mare decît între ceea ce este clasic în Goethe şi clasicismul francez. (E drept, de altfel, că Goethe, pe urmele lui Lessing, trece, în ceea ce e clasic în el, dincolo de clasicismul francez şi se inspiră direct din izvorul antic.) Vezi şi deosebirile atît de mari dintre romantismul francez şi cel german, cel dintîi mai mult formal şi de suprafaţă, frondeur, dar luminos şi plin de atîtea apucături clasice de care zadarnic vrea să se lepede — iar cel de-al doilea, ideolog, în bună măsură reacţionar, naţionalist şi crepuscular.

Totuşi ar fi greu de explicat numai prin imitaţia modei puterea de expansiune a tradiţiei clasice în haina ei franceză. Era, desigur, în firea acestui clasicism, care a ajuns repede, european, şi un element capabil să rodească la tot felul de popoare, depăşind o anumită epocă şi un anumit fond etnic, un factor general omenesc, o scînteie de absolut uman în stare să aprindă creaţia literară în toate timpurile şi locurile. Este în firea oricărui clasicism să tindă spre universalitate şi să devină un patrimoniu internaţional de valori intelectuale, sufleteşti, literare, alcătuind un mănunchi de modele şi un îndreptar valoros mereu.

Este, oare, epuizabil acest patrimoniu ? Întrebarea nici n-ar trebui să se mai pună dacă n-am trăi într-o epocă de culbecism naţional şi de protecţionism cultural extrem. Unii contemporani (conaţionali şi străini) nu sînt departe de a crede că rostul culturilor naţionale este să fie complet închise unele faţă de altele, fără comunicaţie între ele, înăbuşindu-se înlăuntrul graniţelor lor numai pentru a-şi păstra nealterată valoarea lor specifică. Oamenii care gîndesc astfel se opun oricărui schimb internaţional literar, tăgăduiesc, evită

și disprețuiesc jocul influențelor și al împrumuturilor și nu-și dau seama că disprețuiesc, evită și tăgăduiesc rolul enorm de dezvoltare și de fructificare pe care îl joacă în cultură curiozitatea de ceea ce e străin, asimilarea influențelor și comunicarea valorilor culturale. Mai ales în literatură lucrul acesta este necesar. O literatură moare de prea multă izolare. Ea moare și atunci cînd nu poate trece de stadiul în care influențele din afară se manifestă numai prin imitații sterpe. Dar este firesc să presupunem că, în acest caz, o literatură care n-are destulă putere ca să-și asimileze influențele n-are nici destulă putere ca să trăiască singură. Mai mult : o literatură care nu poate înfrunta influențele străine și care nu le naționalizează nici nu merită să existe. Ea va deveni o simplă literatură de imitație. Este absurd însă să creadă cineva că primejdia deznaționalizării literare (și, într-un sens mai larg, și culturale în general) poate fi ocolită prin închiderea în culbecul național și prin disprețuirea valorilor străine. Adevărata primejdie nu stă în afară. Ea stă într-o lipsă de putere creatoare înăuntru.

Valorile unei literaturi trebuie mereu controlate și comparate cu valorile altor literaturi — și mai ales, dacă e posibil, cu un tezaur de valori literare universale, care reprezintă o experiență literară adunată timp de mai multe secole, încercată și probată pînă acum în numeroase cazuri. Acest tezaur există. Este acel patrimoniu clasic internațional, definit în trăsăturile lui fundamentale, dar veșnic pe cale de a se îmbogăți. A fost o vreme cînd acest tezaur clasic era în păstrarea literaturii franceze. Deșteptarea literaturilor naționale în pragul veacului trecut a dus la o reacție violentă împotriva acestei situații. La un moment dat s-a ajuns chiar să se pună la îndoială valoarea clasicismului. Perioada aceasta a trecut de mult. Și pe de altă parte, deșteptarea literaturilor naționale n-a fost fără folos. Romantismul, în chip curios, a dus nu numai la descoperirea izvorului literar național (prin punerea în valoare a poeziei populare), ci și la exotism, la curiozitatea de literaturile străine. Toată literatura veacului al XIX-lea este însuflețită de aceste două mari curente : acela al naționalismului literar și acela al schimbului literar internațional. Bineînțeles, foloasele au fost enorme, numeroase perspective s-au deschis și ținuturi inexplorate au apărut la orizont. Dar în același timp îndreptarul clasic a fost lăsat deoparte, valorile naționale au fost tot mai mult luate de model în dauna valorilor universale, iar influențele și compararea literaturilor între ele, lucru rodnic în multe privințe, a dat loc, din pricină că măsurătorile universale au fost uitate, la un haos pitoresc și la crearea atîtor tradiții literare naționale. Peste tot a domnit principiul diversității și al diferențierii. Idealul literar clasic a făcut loc idealurilor naționale.

Totuși, îndreptarul vechi apare din nou ori de cîte ori este vorba de a hotărî valoarea absolută a unei opere literare. Tradițiile literare naționale sînt controlate mereu cu tradiția clasică europeană, de origine greco-latină, păstrată odinioară de francezi și de care nici un scriitor european nu se poate lipsi.

Procesul de reacție romantică a fost trăit acum un secol de literaturile Europei, care timp îndelungat suferiseră luminoasa tiranie a clasicismului. Erau toate literaturi vechi, cu rădăcini în veacul de mijloc și izvorîte din culturi bine fixate în timp și în spațiu. A fost o reacție necesară. Tradițiile literare naționale au fost astfel într-adevăr *deșteptate*. Ele existau în stare latentă. N-au avut nevoie să fie inventate dintr-o dată. Aceste literaturi aveau fiecare o artă poetică națională, neformulată și latentă, privind, ca orice artă poetică națională, doar anumite apucături specifice, individuale, valori de amănunt pitoresc și de uzaj local, valori de „culoare locală", de care romantismul a fost atît de îndrăgostit.

Altceva trebuia să se întîmple însă cu acele literaturi care au luat naștere sau au început să se dezvolte în totalitatea lor chiar în acea epocă de răsturnări (ce s-au dovedit de altfel mai tîrziu că n-au fost decît aparente) ale tradiției clasice. Din această categorie fac parte literatura română și literatura rusă. Trebuie de pe acum să spunem că o literatură născută și crescută în asemenea împrejurări, și pusă în situația aproape absurdă de a-și inventa o tradiție cu mult înainte de a fi ajuns la maturitate, trebuia neapărat să prezinte aspecte ciudate și anarhice.

august 1936

tradiția literară românească

Nevoia unei tradiții literare a fost simțită în literatura noastră încă de la început, de pe vremea cînd, acum o sută de ani, Heliade Rădulescu scria vorbele rămase vestite: „Nu e vremea de critică, copii; e vremea de scris și scrieți cît veți putea, cum veți putea". De la început literatura românească s-a dezvoltat sub îndemnul unei nevoi febrile de-a exista, într-un tempo grăbit și repezit, stimulată de grija cantității. Fenomenul acesta, observat mai ales în ce privește cantitatea și la alte literaturi începătoare, a căpătat la noi un caracter mult mai acut din pricină că vreme de cîteva decenii, pînă după 1850, literatura noastră a fost o literatură subordonată. Pe vremea renașterii noastre naționale, literatura a fost considerată mai mult ca o unealtă culturală sau politică, și nu ca un scop în sine. Scriitorii de acum o sută de ani — un Heliade, un Grigore Alexandrescu, chiar un Costache Negruzzi — nu se gîndeau atîta să scrie frumos, cît să scrie cu folos. Totuși, încă de pe atunci, și mai ales la scriitorii moldoveni, apare grija scrisului frumos, exprimat tocmai prin nevoia de a găsi o tradiție literară, un îndreptar estetic al literaturii, îndreptar pe care Costache Negruzzi, într-o *Scrisoare* din 1844, nu se sfia să-l afle în stihurile stîngace ale lui Dosoftei: „Spune-mi nu-ți place mai bine traducția lui Dosifteiu *cu-nchieturi socotite*, care nu te

ostenește cînd o citești, nici are fraze mari întortochiate și scîlciate?"

Nevoia unei tradiții apare limpede și puternică în *Epigonii* lui Eminescu. Poetul *Epigonilor* tînjește după „zilele de-aur a scripturelor române", zile care, de altfel, nu erau de aur decît în închipuirea lui îndrăgostită de trecut și însetată de tradiție. Care dintre scriitorii pe care îi pomenește Eminescu merită să facă parte din tezaurul nostru de valori clasice? Afară de Alecsandri, de Negruzzi, de Alexandrescu, de Anton Pann și de alții puțini, care dintre ei mai poate fi citit astăzi cu plăcere sau cu folos? (Cît despre Heliade, pomenit și el în *Epigonii*, valoarea lui încă de pe vremea lui Eminescu nu mai era decît culturală.)

Ceea ce căuta Eminescu în literatura trecutului era, mai mult poate decît un mănunchi de modele clasice, o anumită cinste literară („voi credeați în scrisul vostru, noi nu credem în nimic"), cinste pe care la epigonii cu „simțiri reci" și „harfe zdrobite" ai vremii lui el n-o mai găsea. Așadar, era vorba de un „aur" mai mult moral decît literar.

De la *Epigonii* din 1870 ai lui Eminescu și pînă astăzi, urmînd același ritm de dezvoltare accelerată, acumulînd etapele și sărind fazele de tranziție, literatura românească a continuat să se dezvolte, dacă nu în adîncime, cel puțin în întindere. Ne putem făli că într-un secol ne-am creat o literatură cu iuțeala cu care cresc orașele americane. Dar, tocmai din pricina aceasta, literatura noastră înfățișează multe construcții pripite, fațade uriașe care maschează maidane sterpe, o învălmășeală de stiluri și o modernizare excesivă, care dau pe alocurea impresia de artificialitate, de improvizație și de nesiguranță. Născută într-o perioadă de romantism european, literatura română a fost de la început lipsită de o solidă influență clasică. Sîntem poate unica literatură în Europa care nu și-a făcut stagiul clasic și a țîșnit deodată în plin romantism. La noi romantismul n-a fost o reacție, ci un botez inițial. De aci și enorm de multele influențe, traduse prin imitații, care au bîntuit în literatura română pînă în timpul din urmă. Au trebuit cîteva personalități puternice — un Odobescu, un Caragiale, un Eminescu — care să domine influențele și să le supună. Dar care e românismul lui Odobescu sau al lui Caragiale și chiar al lui Eminescu?

Nu e vorba de materialul omenesc pe care ei îl întrebuințează. Acesta este, bineînțeles, românesc. Ce este însă românesc și numai românesc în spiritul în care tratează ei acest material?

Tradus în orice limbă, un romancier englez se va cunoaște imediat că e englez după un indiciu oarecare, să zicem de exemplu: sentimentul vieții în societate. Germanul se cunoaște imediat după dragostea lui de problemele de existență morală și, formal, după stîngăcia în compoziție: germanii nici pînă azi nu știu să construiască un roman. D-apoi rușii? După zece pagini din oricare roman rus îți dai seama că numai un rus l-a putut scrie; nicăieri nu întîlnești în chip mai obsedant și mai viu sentimentul tragicului cotidian, nevoia de neliniște și voluptatea deznădejdii. Este o viziune catastrofală a existenței care chinuiește viața oricărui erou de roman clasic rus.

Citiți însă zeci de pagini din zeci de romane românești, de la *Ciocoii vechi și noi* și *Viața la țară* pînă la *Ion* și la *Comoara regelui Dromichet*. Ce vă întîmpină? Simțiți un accent specific, care nu poate fi decît românesc? Și dacă este, care e acela?

Lucru curios. După lectura cîtorva romane românești din cele mai bune (cum sînt cele citate mai sus), îți vine mai ușor să spui ceea ce nu le este specific, decît ceea ce le caracterizează afirmativ. Vezi, de exemplu, o lipsă de probleme morale. Conflictele izvorăsc de obicei din sentimente bine definite și primordiale. Totul se petrece lîngă pămînt, pasiunile au obiecte precise, aspirațiile nu se pierd în abstract sau în supraterestru. Sînt sentimente și aspirații sănătoase. Firea românului respinge ce e morbid și nelămurit. Nicăieri anormalul nu e mai deplasat ca în literatura românească. Și aici Eminescu, atît de excepțional în multe privințe, se încadrează perfect în psihicul românesc.

Unul din marile merite ale lui G. Călinescu, în analiza operei lui Eminescu, este tocmai de a fi dovedit cu prisosință *sănătatea* atît de românească a dragostei eminesciene.

În genere eroul de roman român nu-și pune probleme de existență sufletească și nu cunoaște anxietatea metafizică. Iar cînd și le pune, simți că și le pune silit de romancier, care vrea să-și complice eroul, dar nu izbutește decît să-l artificializeze, să-l facă deci mai puțin român. Iată de ce cred că romanul așa-zis de analiză — strălucit reprezentat în Franța, unde îi este patria—, romanul de tipul lui *Adolphe* al lui Benjamin Constant, este împotriva firii literaturii noastre, deci împotriva firii românului, care respinge hotărît analiza *seacă* și precisă (așa cum de altfel respinge și speculațiile metafizico-morale, de care sînt pline romanele germane). Sfredelirea în clipa psihică a lui Proust și căutarea timpului pierdut sînt tot ce poate fi mai împotriva firii noastre — și deci tot ce poate fi mai anormal în literatura noastră.*

Același lucru și cu misticismul. S-au făcut în ultimii ani cîteva încercări de a dovedi cu orice preț că firea românului e mistică. Cred că poezia noastră populară contrazice această afirmație. Dorul doinelor este un sentiment foarte terestru, fără nimic metafizic, senin și calm, de loc extatic. El se referă întotdeauna la ceva de esență concretă: dor de ducă, dor de iubit, dor de țară, dor de tărîmurile de dincolo de zare, sentiment al nestatorniciei și al veșnicei prefaceri, dor care este însă și o silă de singurătate și o dorință de însoțire cu alți oameni. Singurătatea și melancolia eminesciană nu sînt sentimente general românești. Dovada este că n-au rodit decît imitații plate. Și literatura noastră a asistat ani de zile la un fenomen ciudat și paradoxal: un curent întreg de imitații ale unuia din cei mai inimitabili poeți.

Cred că unul din elementele poeziei lui Eminescu — capabile de-a îmbogăți o eventuală tradiție literară românească — este un adînc sentiment al trecutului, o tonalitate de „a fost odată", rudă bună cu tonalitatea dorului și care se regăsește într-o bună parte din poezia noastră și culminează în opera lui Mihail Sadoveanu.

Un element care astăzi pare să fie neglijat este comicul. Afară de încercări de bufonerie sau de farsă vulgară, care stau la periferia literaturii, ne surprinde faptul că în

* Caracterul absolut al afirmației de mai sus era determinat de o situație existentă pe acea vreme și care tindea să atribuie spiritului românesc trăsături care nu-i aparțin. (Notă din 1970.)

literatura noastră de astăzi se rîde atît de puțin. Și totuși fără să mai vorbim de Caragiale, unic și inimitabil ca și Eminescu, există în literatura românească o trainică tradiție de haz și de glumă. Aș porni-o de la Creangă (și n-aș șovăi s-o văd înrădăcinată chiar în șuguielile moldovenești ale lui Alecsandri, foarte autohtone cu toată sforăria lor împrumutată de la autori comici francezi). Este în Creangă un haz foarte românesc, deosebit și de vorba de spirit franceză, și de humorul englez. E o glumă total lipsită de răutate, o ironie indulgentă, un rîs fără cruzime și tolerant, pornit mai mult spre zeflemeaua blajină decît spre satira mușcătoare ; în sfîrșit, este un comic bazat pe voie-bună, direct și puternic, fără întorsături subtile și fără întîrzieri savante. Este unul din cele mai sigure elemente tradiționale ale literaturii noastre.

Dacă am mai adăuga și oarecare insuficiență generală a compoziției (în proză și versuri) — provenită din lipsa în trecut a unui stagiu clasic și favorizată, poate, de oarecare necumpătare organică — am putea spune că am schițat cu aproximație cîteva indicii pentru o eventuală sinteză a spiritului literaturii noastre. Adică acel mănunchi de apucături, obișnuințe și tendințe, care ar forma o tradiție literară. Chestiunea este departe de a fi epuizată, și cele spuse pînă acum trebuie luate ca simple sugestii. Aceasta, în primul rînd pentru că literatura noastră n-a ajuns la o epocă staționară, în care perspectivele să se statornicească pentru a putea permite o privire de ansamblu cuprinzătoare și sigură. Apoi, chiar în clipa de față literatura românească n-a sfîrșit încă de trăit o experiență foarte importantă : experiența romanului. Experiența aceasta s-a început și continuă și acum într-o perioadă de relaxare a spiritului critic, care și el, de la Maiorescu încoace, face parte din posibilitățile tradiționale. Apariția romanului imediat după război cade într-o vreme de producție febrilă analogă cu aceea a lui Heliade : la un moment dat, toată literatura română a fost cuprinsă de voința de a face romane ; așadar : e vremea de scris romane, copii, și scrieți cît veți putea, cum veți putea ! Vorba lui Heliade se aplică, aproape neschimbată. Sfîrșitul experienței va veni, desigur, o dată cu o nouă strîngere a frînelor critice.

Cred că firea literaturii noastre este înclinată în primul rînd spre poezie și spre povestire. Monumente trainice ale trecutului dovedesc acest lucru. Lirismul și darul povestirii nu exclud, desigur, nici observația realistă, nici puterea de construcție, fapt dovedit cu strălucire de romanele lui Liviu Rebreanu. Aceste elemente, împreună cu celelalte sugerate mai sus, ar putea arăta drumul unei tradiții, care, deși neorînduită încă și abia vizibilă, trăiește totuși în adîncuri și călăuzește pe nesimțite.

august 1936

o teorie românească a culturii

Mai ales după apariția în 1922 a cărții lui Oswald Spengler *Der Untergang des Abendlandes*, filosofia culturii a cunoscut o popularitate neobișnuită pentru cercetările filosofice. Discuțiile despre nașterea, înflorirea și moartea culturilor și despre fizionomia și stilul diverselor epoci culturale s-au urmat cu aprindere, mai ales în țările germanice, pînă în timpul din urmă. La noi problemele de filosofie a culturii au găsit puțini cercetători serioși. Unul dintre aceștia este Lucian Blaga. În cartea sa despre *Orizont și stil* (Fundația pentru literatură și artă, 1936), Blaga cercetează o chestiune esențială de filosofie a culturii, și anume explicarea fenomenului stilistic. Puțin mulțumit în cercetările de pînă acum în acest domeniu, autorul construiește o teorie proprie, fixînd factorii determinanți ai fenomenului stilistic și stabilind normele după care crede că se poate ajunge la o explicare a stilului diverselor culturi.

De la început Lucian Blaga se ridică împotriva părerii că stilul „trebuie atribuit unei specifice voințe de formă" (p. 13). Dimpotrivă, fenomenul stil trebuie socotit că se produce „în afară de orice intenții și uneori în pofida oricăror intenții ale conștiinței" (p. 13). Stilul este, în opera de creație umană, un fenomen esențial adînc. Nu este o simplă caracteristică formală, ci un „atribut în care înflorește substanța spirituală, e factorul imponderabil prin care se implinește unitatea vie într-o varietate complexă de înțelesuri și de forme. Stilul, mănunchi de stigme și de motive, pe jumătate tăinuite, pe jumătate revelate, este coeficientul prin care un produs al spiritului uman își dobîndește demnitatea supremă la care poate aspira. Un produs al spiritului uman își devine sieși îndestulător, înainte de orice, prin stil" (p. 7—8).

Chestiunea aceasta este, fără îndoială, una din cele mai atrăgătoare pentru un spirit avid de sinteze și de corelații. Nimic mai interesant decît aflarea unității stilistice a unei epoci culturale, sau a unei culturi naționale, sau determinarea unui element comun între creații culturale, care, la prima vedere, ar părea fără nici o legătură între ele. Chestiunea, la un moment dat, poate îmbrățișa întreaga activitate spirituală a omenirii iar determinarea unei metode sigure de cercetare în acest domeniu poate să explice multe neînțelesuri și să ușureze înțelegerea tuturor chestiunilor de filosofie a culturii.

Blaga aruncă, de la început, întrebuințarea exclusivă a metodei morfologice în cercetarea fenomenului stilistic. Morfologia nu face decît „să descrie în parte fenomenul, dar nu-l va putea cîtuși de puțin explica" (p. 23). „Aceasta fiindcă fenomenul stil constă nu numai din «forme» ci și din alte elemente, precum : orizonturi, accente și atitudini" (p. 22).

După Blaga fenomenul stil nu este din domeniul „intenționalității conștiente". Cu alte cuvinte, în cercetarea stilului privirile trebuie să se îndrepte în părțile de penumbră ale sufletului omenesc, în regiunile obscure, dar luminate de ciudate fulgere revelatoare, ale inconștientului. Aici este unul din cele două puncte esențiale ale construcției lui Blaga (celălalt îl vom vedea mai tîrziu). În două capitole : *Celălalt tărîm* și *Despre personanță*, el face o adevărată reabilitare a inconștientului.

Într-adevăr, spune Blaga, inconștienul a fost în ultimele decenii, mai ales prin lucrările psihanaliștilor, redus la rolul de „simplu subsol al conștiinței". Autorul aduce aici aminte, și cu drept cuvînt, că inconștientul nu este o descoperire a psihanaliștilor și că filosofii și scriitorii romantici germani au cunoscut din belșug inconștientul : numai că ei aveau despre el altă viziune și îl întrebuințau cu alte scopuri.

Blaga socoate că „inconștientul nu e un simplu haos de zăcăminte de proveniență conștientă" (p. 30). Dimpo-

trivă, inconștientul este „o realitate psihică de mare complexitate, cu funcții suverane, și de o ordine și de un echilibru lăuntric, grație cărora el devine un factor în mai mare măsură sieși suficient, decît e conștiința" (p. 30). Aceasta este un postulat esențial pentru construirea teoriilor despre stil ale autorului.

Blaga „atribuie" inconștientului o particularitate pe care o numește personanță : „E vorba aci despre o însușire, grație căreia inconștientul răzbate cu structurile, cu undele și cu conținuturile sale, pînă sub bolțile conștiinței" (p. 51). Datorită acestei personanțe, „anumite conținuturi inconștiente apar în conștiință, scăzute ca un ecou, dar nedeghizate" (p. 53). Așadar, un proces deosebit de acela al sublimării psihanalitice și concomitent cu el.

Al doilea punct important din pregătirea teoriei despre fenomenul stilistic îl formează critica pe care Blaga o aduce concepțiilor de pînă acum în acest domeniu, și în special concepției lui Spengler. Pînă acum morfologia culturii așeza ca principiu central, generator al culturii, sentimentul spațiului. Porniți pe temeiul acestui principiu, după care stilul unei culturi este determinat de sentimentul spațial, cugetători ca Frobenius și Spengler au ajuns la generalizări, după Blaga, pripite. Trebuie deci să introducem în problematica aceasta factorul subconștientului pentru ca să „cîștigăm perspective teoretice noi". Singură intuiția spațială a sensibilității conștiente nu e suficientă pentru a explica fenomenul stilistic : „Subconștientul posedă orizonturi proprii, care sînt cu totul altele decît cele ale conștiinței" (p. 66).

Blaga admite existența a două orizonturi spațiale : unul e acela al sensibilității conștiente, altul este orizontul spațial subconștient. În determinarea stilului unei culturi, acesta din urmă este cel hotărîtor. Teoriei lui Spengler, după care relația dintre o cultură și peisajul în care se dezvoltă este determinantă în explicarea stilului acelei culturi, Blaga opune teoria orizonturilor subconștiente, afirmînd că în același peisaj pot apărea viziuni spațiale cu totul diferite : „Relațiunea dintre peisaj și viziune spațială nu este așa de simplă și fără echivoc cum au imaginat-o morfologii" (p. 74). Blaga dă aici un exemplu. În Transilvania, „poporul saxon, cu cultura sa de o viziune spațială particulară, rezistă de sute de ani alături de cultura populară românească, de un foarte

înalt nivel, dedesubtul căreia deslușim de asemenea imponderabilul unei viziuni spațiale nu mai puțin specifice" (p. 75). Viețuiesc alături, deci, saxonii cu „viziunea spațială gotică, a infinitului tridimensional", și românii cu „viziunea mai răsăriteană și mai vegetativă a spațiului mioritic" (p. 78). (Prin spațiul mioritic Blaga exprimă stilul românesc, a cărui viziune spațială este plaiul, „infinitul ondulat" ; este viziunea omului care suie și coboară, atît de evidentă în arta populară românească, de la doină și horă pînă la arhitectura țărănească.)

Blaga se grăbește să spună că aici, în cazul spațiului mioritic, e vorba de un „caz fericit", în care viziunea spațială subconștientă se identifică cu peisajul. Oare să fie vorba numai de atîta ? Nu cumva viețuirea de sute și sute de ani într-un peisaj de plaiuri a determinat, măcar în parte, viziunea spațială „mioritică" a românilor ? E drept că Blaga, în alte capitole, dă și cîteva exemple la care într-adevăr relația dintre peisaj și viziunea spațială este slabă : în pasajul acesta însă (p. 76) cele patru exemple pe care le dă probează tocmai legătura dintre mediu și viziunea spațială a omului : „Întocmai cum un cîntec alpin, gîlgîitor multiplicat de propriile ecouri, nu se poate imagina fără de planurile verticale ale marelui munte, întocmai cum într-un cîntec de joc argentinian ghicești nemărginirea melancolică și fierbinte a întinselor pampas, întocmai cum un ciardaș unguresc îl întregești, fără să vrei, cu planul neted al pustei, cu pusta care nu apasă, ci-i un vast îndemn de descărcare, tot așa complementul organic al doinei și al baladei noastre ni se pare plaiul". Ce înseamnă asta altceva decît că peisajul determină cîntecul omului care locuiește în mijlocul lui ? Să fie, oare, numai simple coincidențe și „cazuri fericite" ? Ar fi, oricum, prea multe coincidențe și prea importante, atît de multe și de importante încît excepțiile le-ar forma tocmai cazurile în care viziunea spațială nu se potrivește cu peisajul, fapt care zdruncină în chip serios această parte a teoriei lui Blaga.

Poate că Blaga disprețuiește prea mult „termenii ațipiți ai teoriei mediului" (p. 80). Pentru că, admițînd existența orizontului subconștient, ne putem întreba care sînt factorii care îl determină, cauzele care îl produc, modul în care se formează. Iau drept bună afirmația că „orizonturile sub-

conștiente iau ființă și se structurează sub presiunea unui primar apetit de cadru al sufletului" (p. 81) și că substanța sufletească umană exprimă „anume înclinări și preferințe" atunci cînd își determină acest cadru (p. 83). Totuși, nu cred că ar fi „un abuz de gîndire cauzalistă" dacă am căuta determinantele acestor înclinări și preferințe. De ce n-am „presupune" și noi, printr-o ipoteză justificată de altfel de biologie, că la începuturile sufletului uman ar fi putut să existe și o influență a mediului în determinarea cadrului sufletesc, și deci a orizontului spațial subconștient? Cu alte cuvinte, am putea lua în considerare și elementul geografic și istoric pentru determinarea acestui orizont spațial subconștient.

Iată de ce ni se pare că obiecțiunile pe care Blaga le aduce concepțiilor de pînă acum sînt mai rodnice nu acolo unde el vorbește de orizontul spațial subconștient, ci acolo unde, pe lîngă acesta, admite și un orizont temporal subconștient.

Blaga dezvoltă cu abile mînuiri de ipoteze construcția sa teoretică. Timpul-havuz, timpul-cascadă, timpul-fluviu sînt tot atîtea moduri în care subconștientul concepe timpul, după accentul pe care îl pune pe una din dimensiunile timpului, pe viitor, pe trecut sau pe prezent. Trecînd mai departe, ni se înfățișează încă trei factori determinanți ai stilului: accentul axiologic, afirmativ sau negativ, adică prețuirea sau neprețuirea cadrului orizontic; atitudinea anabasică, catabasică sau neutră, adică sensul de înaintare, retragere sau stare pe loc într-un anumit orizont; năzuința formativă. Toate aceste determinante (împreună cu acelea ale orizontului spațial și temporal) formează „matca stilistică".

Ne vom opri puțin la năzuința formativă. Autorul distinge trei moduri ale tendinței formative, ale acestei „nevoi invincibile de a întipări tuturor lucrurilor care zac în zona întruchipărilor omenești [...] forme articulate, în duhul unei stăruitoare consecvențe" (p. 139): „modul individualizant", modul tipizant și modul stihial (elementarizant). Ni se expune apoi o interesantă critică a criteriului „natural" în diferențierea stilului. Este greșită, spune Blaga, diferențierea stilurilor „după gradul de apropiere sau de abatere de la natură [...]. Creatorii unui stil individualizant, tipizant sau elementarizant nu vor unii să se apropie de natură și alții să se îndepărteze; toți intenționează, în fond, să ajungă la o *transcendență* [...].

Toți vor să parvină la *adevărata natură* [...]. Natura nu poate fi prefăcută deci în criteriu de diferențiere în studiul stilurilor. Însuși conceptul de natură ni se pare instabil. Sensul ce se atribuie acestui concept depinde în multe privințe tocmai de năzuința formativă căreia privitorul îi este din întîmplare supus. Insul individualizant va vedea în natură o colecție de momente individualizante, iar insul tipizant va spune că esențialul în natură este tipicul. Stilurile sub aspectul lor «formativ» trebuiesc disociate după un criteriu imanent lor, iar nu în raport cu natura" (p. 140—141). Concepția aceasta poate provoca oarecare discuții. Disprețul acesta față de colaborarea naturii la determinarea stilului este în acord, de altfel, cu întreg „stilul" gîndirii lui Blaga, care e delaolaltă dogmatică și mistică, cercetătoare de adîncuri, preocupată mereu să se construiască singură și să privească lumea în lumina „orizonturilor subconștiente". Iată de ce bănuim o secretă predilecție a lui Blaga pentru modul elementarizant, „stihial", care i se pare cel mai cuprinzător și mai adînc din modurile în care se manifestă năzuința formativă, poate și pentru că aici îndepărtarea de natură e mai evidentă decît oriunde.

În expunerea acestui mod stihial, care se manifestă deopotrivă în arta bizantină și în pictura lui Van Gogh, Blaga găsește accente adînci și pătrunzătoare: „Modul stihial forțează pînă la exces procedeul eliminării și vede necesarul dincolo de ceea ce este generic, în unele aspecte elementare și universale ale lucrurilor [...]. Fie că sînt statice, fie că sînt dinamice, aceste forme reamintesc în orice caz numai *schematic* făpturile și materialitatea de toate zilele. Artistul, acordînd un interes foarte zgîrcit vizibilului, pare a-și rezerva entuziasmul, în chip precumpănitor, unui principiu invizibil [...]. Lucrul e redat sumar și sintetic, ca să devină purtător al unui duh sau al unei stihii universale, de multe ori prea ascunse ca să poarte un nume, al unei stihii universale care depășește specia" (p. 150—151). „Pictorul bizantin, stăpînit de năzuința stihială, se orientează după aspecte cu totul elementare ale făpturilor, pe care nu le vedem cu ochi trupești și nici simplu ideativ, dar despre care se poate bănui că le vede Dumnezeu însuși" (p. 152). „Subt un astfel de unghi, întruchipările în stil bizantin dobîndesc ca un reflex de

imutabilitate ceva din *statica* necreatului, măreaţă, elementară, universală, de dincolo de viaţă şi moarte" (p. 153).

Astfel vorbeşte un gînditor, dar *astfel gîndeşte mai ales un poet.* Într-o vreme ca a noastră, în care literatura română e copleşită de marea producţie în serie a romanului, o carte de idei bine rostite produce plăcere. Filosofia lui Blaga este frumos scrisă, ceea ce e un merit mare. Dar poate că pe alocurea scrisul acesta frumos ia un primejdios aspect de manierism. Dispreţul pe care Blaga îl are faţă de natură se manifestă parcă şi în grija cu care evită vorbele obişnuite, încercînd, ori de cîte ori are prilejul, să-şi creeze un mod de expresie cît mai depărtat de limbajul comun. Aceasta face cîteodată ca stilul lui Blaga să pară căutat şi silit (ca atunci, de exemplu, cînd vedem cuvîntul „spirit" înlocuit pretutindeni de arhaicul „duh", cuvînt care, cînd e vorba de abstracţii, poate da loc la confuzii şi la obscurităţi inutile). Cred că o gîndire oricît de frumoasă (şi aceea a lui Blaga este într-adevăr aşa) n-are nevoie de asemenea cochetării. Cauza stă, probabil, în firea însăşi a gîndirii lui Blaga, care tinde spre complicare, nu spre simplificare, şi este, pentru a întrebuinţa stilul autorului, „labirintică".

Orizont şi stil cuprinde expunerea uneltelor de gîndire cu care Blaga se pregăteşte să cerceteze fenomenul cultural. Totuşi exemplificări şi aplicaţii nu lipsesc, după cum am văzut. O aplicare mai largă şi mai adîncă a teoriei expuse aici o găsim în *Spaţiul mioritic,* studiul de curînd apărut al autorului.

august 1936

ceva despre Bernard Shaw

Tradus în principalele limbi ale pămîntului şi jucat pe toate scenele lumii, Bernard Shaw este una dintre figurile celebre ale literaturii mondiale din secolul nostru. Figură celebră, fără îndoială, dar nu populară, Shaw rămîne în multe privinţe unul dintre cei mai insulari scriitori englezi. Materialul pe care îl foloseşte în cele cîteva zeci de piese ale sale poate să fie oricît de general omenesc ; modul în care acest material este tratat poartă pecetea engleză şi nici nu poate fi înţeles cum trebuie decît referindu-ne la anumite împrejurări locale engleze şi la mediul englez.

În linii generale, teatrul lui Shaw înfăţişează o îndîrjită luptă împotriva prejudecăţilor şi împotriva ipocriziei. Falsa pudoare, falsa virtute şi falsa onoare sînt, în piesele lui Shaw, descoperite şi scoase la iveală.

Dar Shaw merge şi mai departe. El atacă nu numai falsele sentimente înalte, ci chiar înaltele sentimente ele însele. Alfred Kerr, în studiul pe care i-l consacră în *Das neue Drama* (1906), spune că Shaw este un om care demaschează sublimul („ein Entlarver des Erhabenen"). Definiţia e bună, dar în conciziunea ei este incompletă şi poate da loc la interpretări greşite. Am putea fi ispitiţi să credem că sublimul este numai o mască, o înşelătorie a

sufletului omenesc, care se minte pe el însuși. O astfel de interpretare ar cuprinde o bună parte de simplism. E metoda răsturnării sistematice a valorilor, e dragostea de antinomii și plăcerea de-a întoarce lucrurile pe dos. Cu o asemenea metodă nici un sublim nu mai există. Scriitorul pornit să demascheze falsul sublim ajunge să distrugă sublimul adevărat, fiindcă nu crede în nimic înalt, curat, frumos. Acesta este Shaw, care, în lupta lui contra falșilor idoli, distruge și pe zeii adevărați, amestecînd în căldarea lui de vrăjitor humorist abjectul și sublimul, eroismul și poltroneria, falsa virtute și virtutea adevărată, cu încăpățînarea de-a descoperi în orice faptă omenească o parte urîtă, partea diavolului.

Trebuie mărturisit că efectul moral al pieselor lui Shaw este cît se poate de puțin reconfortant. De multe ori Shaw ne lasă impresia unui Molière crud și răutăcios, care biciuiește societatea umană nu pentru ca s-o îndrepte, ci pentru simpla plăcere de-a o biciui și de-a rîde de dînsa.

Shaw reia multe din temele lui Molière, între altele ipocrizia. Dar aici apare insularitatea lui. Tartuffe al lui Molière n-are naționalitate. Pentru a crea figura ipocritului și a falsului evlavios, Molière și-a cules datele din societatea timpului său ; dar rezultatul a fost un tip general de umanitate. Tartuffe nu mai este identificabil cu nici un individ ; el este ipocritul, caracter posibil oricînd și oriunde... Nu același lucru se poate spune despre numeroasele cazuri de ipocrizie individuală și socială, care apar în piesele lui Shaw. Cele mai multe din aceste cazuri nu se pot înțelege decît plasate în Anglia, țara în a cărei limbă există acel *cant* greu traductibil, și care înseamnă delaolaltă purtare ipocrită, virtute aparentă și adaptare fățarnică la opinia general admisă.

Cum bine observă C. F. Ramuz (în *La nouvelle revue française,* mai 1936), Shaw întrebuințează o veritabilă pregătire de artilerie și dă un formidabil asalt, „ca să spargă cu zgomot mare niște uși care în Franța sînt deschise de-o sută și de cinci sute de ani“. Shaw spune de multe ori lucruri

care, pe Continent, au fost spuse și răspuse. Înverșunarea lui nu ne mai miră dacă ne aducem aminte că în Anglia aceste lucruri au început să fie spuse mai tîrziu decît în altă parte.

Aceasta e și cauza pentru care multe din tertipurile retorice și căile întortocheate, pe care le întrebuințează Shaw pentru a biciui prejudecățile, ni se par nouă, celor de pe Continent, greoaie, complicate și cam plicticoase. Acolo unde Shaw insularul întrebuințează cîteva zeci de replici și de tirade subtile și încete, continentalul Molière n-are nevoie decît de două-trei șfichiuiri repezi, fulgerătoare, sigure. Usturimea vine cu repeziciune, ca și gestul care o provoacă. Și nu fac, oare, zece replici de cîte un vers ale lui Molière cel puțin cît douăzeci de pagini de pregătiri minuțioase și de efecte premeditate ale lui Shaw ? Tehnica lui Shaw este, desigur, mai savantă și mai complicată decît a francezului, dar ea este în același timp și mai greoaie. Este tehnica humorului englez, care constă în a întîrzia efectul comic și înțepătura finală și de-a păstra cît mai mult o falsă seriozitate. Dar din cauza aceasta și rîsul izbucnește cu întîrziere.

Shaw pleacă întotdeauna de la ideea că orice lucru pe lumea aceasta are o parte ridiculă. Cred că la baza acestei concepții stă alta și mai adîncă, și anume că nu există ridicul pe lume care să nu aibă fondul lui trist sau penibil. Frica de sentimentalism și groaza de patetic l-au făcut pe Shaw să ia prima atitudine, aceea a omului care ridiculizează orice, începînd cu el însuși. Dar fondul amar apare mereu, iese mereu la iveală, și de aceea rîsul lui Shaw este întotdeauna schimonosit și crud, lipsit de bunătate.

Oricum, însă, teatrul lui Shaw, indiferent de fondul moral al autorului, este o amară școală a vieții. Dar este o școală pe care trebuie s-o urmezi cu oarecare prudență. Ea ne învață numai un aspect al lucrurilor : cel ridicul. Și acesta nu este singurul aspect. Și, aplicînd puțin lui Shaw propriul lui sistem de întoarcere pe dos a oricărei medalii de ce n-am putea spune că seriozitatea cu care el își alcătuiește farsele are în ea ceva cam pueril, semănînd cu o manie de copil care distruge mașinăria ceasornicului ca să vadă ce se ascunde în dosul cadranului, dar care nu mai repară nimic din ce a stricat ? Dacă orice sublim își are aspec-

tul lui abject (cum crede Shaw), de ce să nu spunem că teama exagerată de sentimentalism și de ridicul este ea însăși ridiculă, fiind izvorîtă din orgoliu și din egoism ? În teatrul lui Shaw omenirea învață să-și cunoască părțile rele. Păcat însă numai că, văzîndu-se astfel, ea ajunge să nu mai creadă nici în părțile ei bune. Și din cauza aceasta efectul satiric al unui astfel de teatru este știrb.

august 1936

libertatea literaturii

Literatura de imaginație s-a bucurat întotdeauna de libertate. Chiar sub vechiul regim francez, cînd tipărirea unei cărți era supusă unei aprobări din partea cenzurii regale, literatura de imaginație se putea dezvolta fără obstacole. Cenzura putea să oprească *Scrisorile filosofice* ale lui Voltaire, dar n-avea cuvînt cînd era vorba de *Gil Blas* al lui Lesage sau de romanele cinice ale lui Restif dela Bretonne. Foarte rar se întîmpla ca o operă literară să fie prohibită pentru imoralitatea ei. *Gil Blas,* de exemplu, s-ar putea numi romanul tîlhăriei. Nu întorci o pagină fără ca să nu dai peste descrierea unei pungășii, a unei înșelătorii sau a unei hoții la drumul mare. Eroul, Gil Blas, pornit în viață cu naivitate și bună-credință, face un șir de experiențe dezastruoase atît pentru punga lui, cît și pentru simțul lui moral, molipsindu-se în cele din urmă de la lumea coruptă în mijlocul căreia trăiește.

Care este moralitatea acestui roman ? Una singură, și care s-ar putea formula cam așa : În viață sentimentele frumoase sînt luate în batjocură, numai interesul conduce totul și cine e sincer, dezinteresat și cinstit, este repede dat la o parte și învins. Aceasta este învățătura care se desprindea din una dintre cele mai prețuite opere ale literaturii clasice. Totuși, nimeni nu s-a gîndit vreodată să acuze pe Lesage de imoralitate și să ceară interzicerea lui *Gil Blas.*

În mintea tuturora, literatura de imaginație a apărut întotdeauna învestită cu privilegii și cu drepturi, uneori chiar foarte întinse. În epocile de opresiune politică, literatura a fost singura putință de exprimare a sentimentelor nepermise și a adevărurilor oprite. Sub haina ficțiunii puteau trece multe constatări crude și multe îndemnuri curajoase. E destul să pomenim de rolul pe care l-a jucat fabula în vremurile de regim absolutist. Literatura devenea astfel, pentru oamenii doritori de o schimbare, un prilej de destindere, un îndemn și o nădejde. Cu rîsul ei naiv și uneori atît de amar, fabula dezarma chiar cea mai necruțătoare cenzură. Dar privilegiile de care se bucura literatura apar și mai evidente cînd ne gîndim la satira ciclopeană a lui Rabelais. Vestitul *Gargantua et Pantagruel* ascunde sub enorma-i bufonerie o critică a societății franceze din prima jumătate a secolului al XVI-lea. Sub aparențe foarte străvezii, Rabelais atacă Biserica, Magistratura, Universitatea și toate instituțiile Franței de pe atunci, în care se lăfăiau mediocritatea, venalitatea și înșelătoria.

Mulți comentatori au văzut chiar în uriașul Gargantua caricatura regelui Francisc I. Dar libertatea apare și mai mare cînd ne gîndim la stilul lui Rabelais. Autorul lui *Gargantua* nu se sfiește să numească lucrurile cu numele lor adevărat. Pentru Rabelais tot ce e natural e și moral. Nu-i este rușine să exclame admirativ cînd uriașa Gargamelle, soția lui Grandgousier și mama lui Gargantua, abia mai poate sufla după ce a mîncat zdravăn la un ospăț : „O belle matière fécale qui devait boursouffler en elle !“ Imaginile scatologice abundă și aproape nu e pagină în care să nu fie o pornografie.

Vechiul regim francez o fi avut el multe păcate ; fără îndoială, însă, că cel mai mic din toate a fost acela al cenzurii literare. Cenzura regală din acele vremuri putea să fie aspră și nedreaptă : dar cel puțin nu era ridiculă. Putea să condamne o carte pentru ideile ei, dar nu pentru stilul ei indecent sau pentru imoralitatea ei. În istoria morală a secolului al XIX-lea, unele din pasajele cele mai rușinoase sînt desigur acuzațiile de atentat la bunele moravuri pe care le-au suferit Flaubert și Baudelaire, cel dintîi pentru *Madame Bovary*, cel de-al doilea pentru *Les fleurs du mal*. Prigoana sub pretext de moralitate a literaturii de imaginație apare mai puternică tocmai în epoci de mai mare corupție socială.

O literatură nu se organizează și nu se reglementează prin măsuri de constrîngere exterioare ei. Dacă asemenea condiții se ivesc, literatura continuă să trăiască o viață subordonată și timidă la suprafața vieții adevărate, înflorind în opere superficiale și mediocre, fără respirație adîncă și lipsite tot mai mult de valoare general omenească. Literatura nu poate cunoaște alte constrîngeri decît acelea pe care și le impune singură, și numai acele constrîngeri îi sînt folositoare.

Literatura, în linii generale, este expresia unei anumite societăți la o anumită epocă. Așadar, dacă este vorba să se aducă cuiva învinuirea de imoralitate, atunci trebuie să se aducă societății imorale în care o anumită literatură apare. Și aici trebuie observat că, de multe ori, dacă literatura oglindește starea reală a societății în care se produce, ea critică și satirizează această societate, reflectînd-o batjocoritor și zugrăvind-o în culori aspre.

În acest sens și numai în acesta se poate vorbi despre un rol moralizator al literaturii.

Primejdia pe care ar fi înfățișînd-o literatura pentru moralitatea unei societăți este o exagerare. Ba chiar e mai mult decît atît : este o minciună. Pentru că, încă o dată, nu o literatură este imorală, ci societatea în care ea se produce. Nu exemplele literare strică și pervertesc tineretul, ci exemplele pe care tineretul le găsește din belșug în jurul lui, în familie, în viața socială și politică, în faptele mărunte ale vieții cotidiane, în mediul social în care trăiește.

De obicei cînd se vorbește despre imoralitatea unei opere literare se înțelege indecența ei și, mai precis, zugrăvirea fără înconjur a dragostei fizice. Dar atunci ar trebui prohibită o bună parte din tezaurul literaturii clasice sau, în cel mai bun caz, ar trebui cenzurați cei mai mari scriitori ai omenirii. Primejdia aici este cu totul mincinoasă. Ea, de altfel, nu începe să fie semnalată decît tîrziu în istoria literaturilor. Groaza aceasta de zugrăvirea dragostei fizice e de origine religioasă creștină și, ca să vorbim de România, ea e cu totul nepotrivită firii noastre. Românul nu cunoaște nici spaima amestecată cu dorință a catolicului în fața

păcatului trupesc, nici severitatea protestantului, și nu amestecă religia cu dragostea. Chestiunea aici trebuie pusă altminteri — și anume în ce privește felul în care este descrisă dragostea. Orice lucru cît de impudic poate fi descris cu gust și strălucire.

Ce înseamnă pornografie în literatură? De obicei, se înțelege prin aceasta numirea precisă a unor anumite părți, zise rușinoase, ale trupului. Apoi evocarea, tot prin vorbe precise, a cîtorva acte firești și comune tuturor oamenilor, cum este acela al procreației, fundamental pentru existența însăși a omenirii și pe care această omenire absurdă îl poreclește rușinos, nu-l numește decît cu perifraze ipocrite și a cărui descriere o pedepsește prin articole de cod penal, asimilîndu-l deci cu furtul și asasinatul. Dar oare „rușinea" aceasta încetează atunci cînd acele părți din trup sau acele acte sînt numai sugerate prin imagini? Cu siguranță că nu. Atîta doar că, în primul caz, cînd spune lucrurilor pe nume, scriitorul este neîndemînatec și mediocru, iar în al doilea caz, cînd sugerează prin imagini, este dibaci și subtil. În ce privește efectul asupra cititorului, se poate da ca sigur că, în cazul sugerării, acest efect este mai puternic și mult mai durabil decît în cazul numirii simple și fățișe. Funcționează aici același mecanism psihic ca în povestea biblică a fructului oprit. Imaginea insinuantă, care sugerează și nu spune tot, tulbură mai adînc și mai prelung cu reticența ei subtilă decît mura-n gură a faptului brutal, trîntit fără înconjur și fără mister.

Dar dacă vrem să înțelegem acest lucru, atunci mai bine de jumătate din cea mai bună literatură a lumii este pornografică și impudică. Zeci de exemple, de la Aristofan pînă la Jean Richepin confirmă cele spuse mai sus. De altfel, condamnările penale au căzut tocmai asupra operelor unde așa-zisa impudicitate era sugerată, nu exprimată direct, și în care nici o vorbă nu era, luată izolat, „de rușine". Așa au fost, pe lîngă cele pomenite mai sus, *Les diaboliques* ale lui Barbey d'Aurevilly și *La chanson des gueux* a lui Jean Richepin.

Cu toată asimilarea pe care o face codul între pornografia directă și cea sugerată, deosebirea între acestea două este destul de mare, atît în ce privește calitatea artistică, cît și în privința efectului. Pornografia fățișă nu

poate avea efect decît asupra unui cititor inferior, asupra unui spirit incult. Oare pe acest cititor vrea să-l apere codul? Cred că este o osteneală vană. Cititorul acesta nu se va face nici mai moral, nici mai pudic dacă se vor stîrpi pornografiile. Pe urmă, omul incult disprețuiește lectura și privește cu neîncredere hîrtia tipărită. Iar cît privește pe cititorii cultivați, aceștia nu vor consuma pornografiile scrise (adică de obicei acelea fățișe). Mai acum cîțiva ani, un scriitor tînăr și de talent a fost dat în judecată pentru o broșurică de versuri scoasă în două sute de exemplare și în care evoca, în termeni uneori preciși, actul sexual. Fără absolut nici o răspîndire din cauza numărului restrîns de volume, cărticica a fost totuși urmărită ca o primejdioasă unealtă de corupție și autorul, judecat o dată și achitat, a fost din nou și pentru aceeași carte adus iar în fața tribunalului, hărțuit, umilit și în sfîrșit absolvit iarăși. Toată această acțiune a fost cumplit de zadarnică și destul de ridiculă, pentru apărarea unui principiu absurd: acela că poezia poate fi o primejdie pentru morala publică. Imoralitatea, dacă este să fie, nu se stimulează cu lecturi, ci cu fapte.

Adevărul este că în această prigoană împotriva pornografiei se ascunde (și se ascunde prost) o mare ipocrizie socială, veche de altfel și care nu se poate stîrpi. Tartuffe este poate cel mai durabil tip al lui Molière împreună cu Mizantropul, acesta din urmă fiind provocat de cel dintîi. Imoralitatea unei societăți nu se stîrpește cu condamnarea cîtorva scriitori și confiscarea cîtorva volume. Corupția prin scrieri obscene (dacă va fi existînd sub forma vreunui caz izolat, ceea ce nu e demonstrat) nu înseamnă nimic pe lîngă cealaltă corupție, mare, evidentă și într-adevăr primejdioasă, care se propagă prin fapte și exemple, și în care sexualitatea nu are decît un loc foarte mic. Societatea burgheză, ipocrită, prigonește însă obscenitatea inofensivă și lasă nepedepsite atîtea alte cusururi de care e plină. Pe lîngă un scriitor condamnat fiindcă a descris cu prea mult naturalism o scenă de dragoste sexuală, sînt mii de oameni profund imorali prin faptele lor de toate zilele pe care nici un articol din cod nu-i atinge. Suma porcăriilor permise în faptă copleșește cu mult inofensiva porcărie scrisă.

Se face o greșeală cînd se atribuie literaturii de imaginație un rol important atît în propagarea binelui, cît și

în răspîndirea răului. Cei mai mulți dintre oameni nu consideră literatura de imaginație decît drept ceea ce este ea în adevăr în adîncul firii ei, adică un joc al spiritului, și o cunoaștere a omului fără foloase practice imediate. Aici nici o cenzură și nici o predică nu poate avea vreun efect. Fiecare merge spre literatura către care îl îndeamnă firea, gustul și educația pe care le are. Iar acestea nu se pot îndruma în nici un caz prin măsuri prohibitive ci prin exemple. Orice altă măsură în această privință nu este decît o derivație ipocrită a vindictei sociale, care, în loc să atingă pe vinovați, atinge pe pseudo-vinovatul scriitor de pagini obscene. Și, lucru și mai grav, asta înseamnă a subordona literatura unor principii de morală, de morală sexuală îndeosebi, care nu sînt ale ei.

1936

răsfoind pe Creangă

O bună parte din vraja lui Creangă stă, fără îndoială, în faptul că scrisul lui dovedește deopotrivă o artă desăvîrșită a povestirii și o lipsă aproape totală de literaturizare. Creangă povestește cu o simplitate de pasăre care cîntă, de pasăre măiastră însă. Meșteșugul lui, care e neîntrecut, e firesc și limpede și izvorăște dintr-o adîncă nevoie de-a povesti și de a-și povesti mai întîi lui însuși.

Iată de ce scrisul lui este atît de personal și atît de inimitabil. A pastișa pe Creangă este aproape cu neputință. S-ar putea obiecta că, de obicei, tocmai scriitorii cei mai personali sînt cei mai ușor de pastișat și că un scriitor cu cît are mai multe calități personale, cu atît poate fi pastișat mai ușor. Creangă înfățișează o ciudată abatere de la această regulă. Bogăția lui e inatacabilă și e păzită de o magică formulă, care e greu de dezlegat. Dar chiar acela care ar dezlega formula ar păți ca ucenicul vrăjitorului din balada lui Goethe : ar dezlănțui toate elementele scrisului lui Creangă, le-ar împrăștia pe toate și n-ar mai putea să le orînduiască din nou și să le închege într-o copie exactă a originalului. Analiza literară, în fața operei lui Creangă, e nevoită să-și arunce trusa cu scalpeluri și bisturiuri ascuțite și să lase deoparte obișnuitele-i procedee. Pe Creangă nu știi cum să-l apuci. Nu-i de mirare că judecățile critice asupra operei lui sînt de obicei sumare și de

suprafață. De altfel, față de scrisul lui Creangă, criticii au adoptat încă de mult, de pe vremea lui Maiorescu, o atitudine comodă, considerînd în opera humuleșteanului mai mult bogăția vocabularului și preciziunea plastică a limbii. Și totuși ar mai fi atîtea lucruri de observat în stilul lui Creangă ! În primul rînd, tonul lui inimitabil, care te face să nu-i mai lași cartea din mînă cînd ai început — pentru a cîta oară ? — să citești *Amintirile* și poveștile. Le poți începe de oriunde și ești sigur că nu vei conteni pînă nu vei ajunge la sfîrșit, pentru ca pe urmă să începi din nou cu prima pagină și să citești totul încă o dată. Nu cunosc scriitor care să aibă în așa de mare măsură însușirea aceasta de-a te prinde pe nesimțite ca o apă de vis, încleștîndu-te cu mijloace atît de simple și cu întîmplări atît de mărunte. Fără îndoială că Creangă datorește aceasta și legăturilor lui cu un puternic fond popular, nealterat, țărăniei lui, ca să întrebuințăm o vorbă pe care el singur o spunea cînd vorbea de scrierile lui. Dar numai această țărănie n-ar fi putut da *Amintirile* și pe *Harap Alb*. Creangă este exemplarul cel mai viu al talentului de povestitor, dar din naștere, foc dintru început aprins, adînc și sigur ca un instinct.

Minunea mare este că acest dar firesc a rămas la Creangă neprihănit de nici un manierism literar, deși s-a perfecționat pînă într-atîta încît a produs o proză șlefuită de-o artă literară desăvîrșită. Creangă scria greu, ștergea și corecta mereu, se îngrijea de fiecare cuvînt și pînă la ultima corectură își îndrepta și își modifica textul. Cine ar crede aceasta ? Nicăieri proza lui nu trădează nici cea mai mică urmă de sforțare. Totuși, vorbele sînt fixate într-o armonie coborîtă parcă din fund de veacuri, orînduită așa de la începutul începuturilor și nestrămutată. Théodore de Banville, în introducerea la al său *Mic tratat de poezie franceză*, comparînd însușirile poeziei cu acelea ale prozei, arată că superioritatea celei dintîi stă în faptul că numai versul poate oferi ceva definitiv, o creație care nu mai poate fi refăcută și în care e cu neputință să se schimbe ceva. În schimb, zice Banville, „este cu neputință de închipuit o proză, oricît de desăvîrșită ar fi ea, în care, cu o sforțare supraomenească, să nu se poată adăugi sau înlocui ceva". Această proză, într-adevăr foarte rară, există totuși : e proza lui Creangă. Încercați să schimbați un capăt de frază, sau chiar o vorbă din *Amintiri*, din *Harap Alb*, din *Moș Nichifor Coțcariul*. Veți simți îndată o impresie de trudă zadarnică și în același timp o jenă ciudată, ca la săvîrșirea unei fapte de rușine. Este același lucru ca și cum ați încerca să schimbați un vers din Eminescu, din Racine, din Goethe.

Studierea în adîncime a stilului lui Creangă dă cercetătorului plăceri critice de mare preț. Este de adulmecat, cu antene fine, tonalitatea simplă și limpede a *Amintirilor* și de meditat asupra unor imagini uluitoare, cum e aceea cu „vestita Cetatea Neamțului, îngrădită cu pustiu, acoperită cu fulger". Apoi, comparînd, de exemplu, vorbele pe care și le aruncă tovarășii lui Harap Alb, cînd paznicul împăratului Roș îi închide în „casa cea de aramă înfocată", cu ciorăvăielile dintre Nică Oșlobanu, cel „cu ciubotele dintr-o vacă și talpele din alta", Ion Mogorogea, Zaharia Gîtlan, „mare căpitan de poște" și ceilalți dascăli în gazdă la Pavel ciubotariul din Fălticeni, s-ar desluși asemănări interesante și curioase.

Cînd vorbesc între ei Gerilă, Flămînzilă și Păsări-Lăți-Lungilă, parcă-i auzi vorbind pe tovarășii lui Creangă. Poveștile lui Creangă sînt toate împănate cu oameni, întîmplări și gesturi din viața reală, fiind, cum spunea G. Ibrăileanu, „adevărate nuvele din viața de la țară". Dar, în același timp, cîtă putere fantastică dovedesc aceste povești și ce belșug de creație poetică avea țăranul acesta șugubăț și înțelept, care făcea un Păsări-Lăți-Lungilă din vreun Nică Oșlobanu, un Gerilă din Mogorogea, un Ochilă din cutare alt tovarăș al tinereții, și care, îmbinînd basmul cu viața de toate zilele, rămînea credincios geniului popular cu un meșteșug numai al lui !

noiembrie 1936

cărţile copilăriei

Vă mai aduceţi aminte de cea dintîi carte pe care aţi citit-o ?

Pentru iubitorul de literatură cea dintîi carte citită odinioară în copilărie se aşează în rafturile amintirii alături de întîia dragoste şi de întîia deznădejde. Ba chiar, amintirea primei cărţi citite trece de multe ori înaintea celorlalte. Ea înfăţişează cea dintîi mare bucurie a închipuirii, prima noastră aventură intelectuală, cea dintîi călătorie dincolo de realitate şi, fără îndoială, cel dintîi prilej de-a ne adînci în noi înşine. Oricare va fi fost cartea pe care am citit-o la început, proastă sau bună, grea sau uşoară, falsă sau adevărată, ea ne-a trezit, pe lîngă gustul lecturii, curiozitatea vastă şi nesăturată a îndeletnicirilor spirituale. Iată de ce se cuvine să sărbătorim din cînd în cînd cu o aducere-aminte acea carte, poate naivă şi banală, stîngace, nefirească şi absurdă, pe care am devorat-o cu atîta lăcomie într-o zi îndepărtată a copilăriei. De-atunci încoace am cunoscut, desigur, atîtea şi atîtea cărţi, pe care le-am citit cu admiraţie şi cu caznă, cu indignare şi cu îndîrjire, pe unele cu nădejdea de-a găsi în ele răspunsuri la întrebări care ne ardeau sufletul, pe altele cu credinţa că ne vor oţeli mintea şi ne vor limpezi gîndurile, pe altele iarăşi cu speranţa nebunească că ne vor dezlega tainele lumii, dăruindu-ne cheia cunoaşterii supreme. Au fost cărţi cărora le-am cerut să ne-ajute să ne cunoaştem mai bine, în unele din ele am crezut că ne regăsim şi ni le-am făcut prietene pe viaţă, altora le-am cerut să ne înşele ; altora să ne dezamăgească ; şi au fost atîtea altele şi de toate felurile : cărţi în care am crezut şi pe care le-am urît, cărţi din care n-am crezut nici un cuvînt şi pe care totuşi le-am iubit... Şi au venit cîteodată ceasuri în care le-am părăsit deopotrivă pe toate, şi pe cele adevărate, şi pe cele înşelătoare, şi cînd ne-am întors să răsfoim în cartea cea mare a vieţii la care colaborăm cu toţii, fiecare după puterile noastre, unii cu pagini întregi, alţii cu cîteva fraze, alţii cu o singură vorbă, sau numai cu o neînsemnată virgulă, ori cu un de-abia perceptibil punct... Erau ceasuri în care cu amărăciune rosteam versuri răzvrătite, de despărţire :

> Plecăm. Azvîrle-n gîrlă mormanele de cărţi,
> Cu suflete presate în file ca-n ierbare,

versuri care, de altfel, purtau într-însele propria lor ironie, o dată ce erau menite să se aşeze şi ele într-o carte...

Dar amintirea tuturor acestor cărţi face ea, oare, cît simpla amintire a primei cărţi citite ? Toate au avut pentru noi o existenţă obiectivă şi o valoare în sine. Prima carte citită a fost mai mult decît atîta : a fost cea dintîi întîlnire cu cartea, intrarea în lumea lecturii, inaugurarea vieţii noastre intelectuale.

Cred că cea dintîi carte de literatură pe care am citit-o a fost un *Robinson Crusoe* într-o traducere românească. Amintirea trebuie să fie foarte veche, pentru că îşi are locul în memorie alături de alte întîmplări care sînt sigur dintre cele mai vechi ale vieţii mele. Cartea era un cadou de Crăciun şi venise probabil împreună cu nişte soldaţi de plumb, şi vreo locomotivă de tinichea, de care însă nu-mi mai aduc aminte. Mai cred că acest *Robinson* a fost prima mea carte, pentru că în biblioteca mea de copil ea purta, scris de mine pe-o etichetă, numărul 1. Era o carte cartonată, cu file groase şi lucioase, cu litere mari şi rînduri rare. Pe copertă, Robinson era zugrăvit, pe ţărmul insulei lui, cu o mare foarte albastră în fund, stînd în picioare printre palmieri verzi, cu un fel de glugă în cap, cu haină şi pantaloni de piele galbenă şi ţinînd deschis deasupra capului un parasol flocos. Într-un colţ se afla, desigur, şi

Vineri, negru, cu păr creț și dinți albi, și mai la o parte era un fel de colibă semănînd cu un mușuroi de furnici. Era o imagine stîngace și strident colorată, cu perspectivă strîmbă și figuri disproporționate. Totuși, pe Robinson, de-atunci nu mi-l mai pot închipui decît așa.

Întîmplările nemaipomenite ale lui Robinson au umplut de farmec și de neliniște multe zile ale copilăriei mele. Desigur că am citit și am recitit de multe ori cartea. Am fost multă vreme Robinson în jocurile mele de copil, războindu-mă cu sălbaticii, îndurînd necazurile naufragiului și bucurîndu-mă de găsirea credinciosului Vineri. Dar Robinson a însemnat mai mult decît patronul spiritual al visurilor mele de copil: el mi-a trezit pasiunea lecturii. Fără îndoială, în locul lui putea fi oricare altă carte — și rezultatul ar fi fost la fel. Cam tot în aceeași vreme am găsit în biblioteca tatei pe *Cei trei musquetari*, într-o traducere din 1857, în două volume, groase și late cît niște evanghelii, tipărite cu litere chirilice amestecate cu latine. Am consumat tot pe-atunci comediile, vodevilurile și cînticelele comice ale lui Alecsandri, și ațîțat de poveștile din *O mie și una de nopți*, pe care, cîteodată, seara, mi le istorisea tata, m-am căznit să învăț bine chirilicele ca să citesc în *Halimaua* lui Gherasim Gorjan *Istoria lui Savah călătorul pe mare*: „Într-o vreme în Vavilon, pe cînd împărăța Harum Califul, se-afla un neguțător foarte bogat anume Savah, ce călătorise pe multe mări ale pămîntului".

Toate acestea lărgeau cu repeziciune perspectivele închipuirii. Bietul Robinson cu insula lui era încetul cu încetul dat la o parte și noile mele lecturi îl exilau într-un ținut mai puțin umblat al memoriei. Totuși, în amintirea mea el se fixa ca un început, ca întîia carte a bibliotecii mele.

A bibliotecii mele spirituale. Pentru că, în raftul unde stau *Cei trei musquetari* și *Halima*, lipsește tocmai *Robinson Crusoe*, cu marea lui foarte albastră, cu palmierii verzi, cu parasolul flocos și cu Nr. 1 scris apăsat și stîngaci de mîna mea de copil.

decembrie 1936

G. Ibrăileanu și critica absolută

În Ibrăileanu se cumpăneau armonios o mare capacitate de simțire și o cumplită luciditate a minții. Dragostea lui de literatură era mai mult decît o curiozitate estetică și mai mult decît o simplă nevoie de distracție. Pentru Ibrăileanu literatura nu era un joc și o carte nu era un confortabil mijloc de desfătare. Pentru el creația literară trăia, era ca o altă viață, alături de viața reală, mai adîncă și mai seducătoare, mai cuprinzătoare și mai bogată în înțelesuri decît viața obișnuită. Ceea ce Ibrăileanu căuta în literatură era o chintesență de viață; el respingea deopotrivă copia naturalistă și analiza seacă: „Creația este superioară analizei. *Artă literară* fără analiză poate să existe. Fără creație, nu."

Această dragoste de literatură (care la el înlocuia dragostea de viață, sau, mai exact, era chiar dragostea de viață, însă sublimată și cerebralizată) nu se manifestă în scrierile lui Ibrăileanu decît controlată și justificată mereu de argumentări logice. Pe Ibrăileanu îl frămînta mereu nevoia de a-și explica admirațiile. Intuiția și sugestia nu-l mulțumeau decît ca mijloace trecătoare; nu le lăsa să apară în alcătuirea judecăților lui critice:

„Este imposibil de definit cu adevărat un artist sau opera unui artist. Esența, ceea ce formează nota specifică a operei unui artist, este un sunet unic, pe care trebuie să-l exprimi într-o singură formulă [...]. Sentimentul acesta de

neputință îl ai mai ales față de scriitorii pe care îi cunoști mai bine, îi simți mai bine și îi «înțelegi» mai bine. Aspirația noastră de-a defini esența unui scriitor nu e altceva decît îndrăzneala nebună de-a viola secretul vieții. Bergson a spus că «inteligența este caracterizată printr-o incomprehensiune firească a vieții». Bergson însă are remediul : intuiția. Dar problema pusă de noi este tocmai trecerea de la nelămurirea intuiției la inteligibil. Cînd zic că «simt» dar nu pot spune ce e, am intuiția dar n-am formula. Intuiția se «exprimă» prin reverberații stilistice care să creeze în altul o stare de suflet identică. Dar noi vorbim de o formulă cuprinzătoare."

Se desprinde din aceste rînduri o puternică năzuință către absolut, condamnată să rămînă mereu nesatisfăcută. Critica lui Ibrăileanu este însuflețită de această năzuință, de această căutare de esențe. Înzestrat cu o mare putere de înțelegere, capabil să retrăiască procesul de creație al oricărui fel de literatură, familiarizat cu alchimia operei literare, omul acesta, care și-a trăit o bună parte din viață în lumea literaturii, devenea, atunci cînd trebuia să-și spună părerea și să formuleze o judecată estetică, de-o nemiloasă obiectivitate — nu numai față de opera examinată, ci, de cele mai multe ori, și față de el însuși.

Totuși, s-ar înșela acela care s-ar aștepta să întîlnească în paginile lui Ibrăileanu răceala măsurată pe care o arăta (sau, uneori, se silea s-o arate) Maiorescu, de exemplu. Marile studii ale lui Ibrăileanu, despre Eminescu, despre Proust, despre Turgheniev, despre Sadoveanu, despre Ionel Teodoreanu, despre Caragiale, deși sînt scrise sobru, simplu, fără elocvență și fără imagini, cu vorbe banale și fraze nemeșteșugite, au totuși o căldură convingătoare, care contrastează cu lipsa aproape totală a podoabei stilistice.

Tonul acesta, e drept, apare mai ales în scrierile lui Ibrăileanu de după război, în *Scriitori români și străini* (1927) și în *Studii literare* (1930). Este, de altfel, perioada în care adulmecările intuiției îl atrag și îl frămîntă mai mult, fără însă să-l facă să-și lepede predilecția lui pentru formule „inteligibile". Firea lui antimistică și spiritul lui științific nu l-au lăsat niciodată să ofere drept explicări simplele „reverberații stilistice", oricît de strălucitoare ar fi ele.

În perioada de dinainte de 1920, critica lui Ibrăileanu avea un caracter mai determinist. Din această epocă datează *Spiritul critic în cultura românească,* care aduce pentru explicarea dezvoltării culturii noastre cîteva idei hotărîtoare. Pe vremea aceea atenția lui Ibrăileanu era îndreptată mai mult asupra criticii culturii și asupra laturii sociale a literaturii. Critica lui de pe vremea aceea era o critică de luptă, cu țeluri bine determinate. (Este, de altfel, și epoca în care apar polemicile lui, astăzi uitate, dar care sînt exemplare strălucite de spirit polemic superior, pline de vervă, de bun-simț, de humor, de cinste intelectuală, cu decență în invective și seriozitate în argumente.) Ibrăileanu pornea pe atunci lupta literară ilustrată timp de zece ani sub numele de poporanism la *Viața românească* între 1906 și 1916.

În cronica literară din primul număr al acestei reviste (martie 1906), Ibrăileanu expunea un program : „poporanism cultural", „căutarea și ilustrarea în literatură a specificului național", nevoia unei „psihologii românești", literatura românească „depozitară a sufletului românesc" și această afirmație care îl așează pe critic dintr-o dată la egală distanță de estetismul lui Maiorescu și de tendenționismul lui Gherea : „Zugrăvirea realității nu mă interesează decît întrucît ea ilustrează concepția poetului".

Acestea toate, astăzi, sînt înfăptuite în bună parte. Ibrăileanu a putut apuca vremea cînd programul lui din 1906 prindea să se îndeplinească și cînd literatura devenea tot mai mult „depozitara sufletului românesc".

Ibrăileanu își îndeplinise rolul de îndrumător și de luptător cultural. Oarecare detașare de actualitatea imediată (la care contribuia desigur și înaintarea vîrstei) făcea loc tot mai mult îndrăgostitului de literatură și criticului pur. Căutătorul de esențe a mai avut vreme să-și noteze descoperirile în pagini luminoase și calme, din care mereu se va putea învăța ceva.

februarie 1937

Panait Istrati, povestitor al prieteniei

Izvorîtă dintr-o înfrigurată nevoie de destăinuire, opera de povestitor a lui Panait Istrati este pătrunsă de sentimentul prieteniei. Aproape toţi eroii lui Panait Istrati, începînd cu autobiograficul Adrian Zograffi, se pot reduce la un singur tip dominant : omul care tînjeşte după prietenie, care trăieşte pentru prietenie şi care vede suprema mulţumire sufletească în găsirea unui suflet bun.

În această căutare a prieteniei se sublimează şi se topesc toate celelalte sentimente. Chiar într-o operă atît de plină de erotism cum este *Nerrantsoula* (şi care, ca putere de sugestie, este poate cea mai pătrunzătoare a lui Istrati), chiar în acest roman al unei iubiri ciudate, tot sentimentul prieteniei este acela care covîrşeşte sufletul povestitorului.

„Un prieten pasionat" este ceea ce caută eroii lui Panait Istrati. Marco din *Nerrantsoula* ar vrea „să realizeze o armonie între patima pustiitoare a cărnii şi sublima prietenie. Aceasta din urmă înfloreşte în statornicie şi în durată, şi pentru ea infidelitatea este un nonsens : cu cît sînt mai mulţi prieteni, cu atît e mai bine. Carnea, dimpotrivă, cînd iubeşte, este egoistă şi nu suferă pe un al treilea, dar în acelaşi timp se plictiseşte şi tînjeşte cînd i se dă prea mult din aceeaşi hrană." Şi mai departe : „În ce priveşte prietenia supremă,

idealul ar fi realizat numai de nişte amanţi-prieteni, dacă bărbatul şi femeia ar putea să rămînă prieteni şi amanţi în acelaşi timp".

Aşa cum caută prietenia visată, oamenii lui Panait Istrati caută şi dreptatea socială, bunătatea, sinceritatea. Toată viaţa sufletească a eroului istratian este plăsmuită din aceste elanuri, pe care le împiedică, le deformează, le deviază, însă fără să le înăbuşe niciodată, societatea, împrejurările şi poate, mai ales, însuşi sufletul său. La Panait Istrati un realism violent şi crud, o observaţie nemiloasă a firii omeneşti şi o adîncă experienţă a vieţii temperează romantismul personajelor şi restabilesc întotdeauna adevărul situaţiilor. Acolo unde acest adevăr ar putea fi pus la îndoială (ca în ciclul povestirilor cu haiduci), tonul de legendă şi de baladă veche transfigurează realitatea şi o înalţă pe culmile poeziei epice.

Neliniştiţi şi febrili, oamenii lui Panait Istrati se lasă pradă vînturilor vieţii cu candoare şi sinceritate. Setea lor de sentimente absolute, care îi ridică peste nivelul sufletesc obişnuit, se lasă totuşi înşelată, dacă nu potolită, de apele vremelniciei umane. Sîntem departe aici de vagabonzii sublimi şi de criminalii neprihăniţi, cu care ne-au obişnuit poate mai mult decît trebuie unele romane ruseşti. Vagabonzii şi golanii lui Istrati sînt frămîntaţi, desigur, şi ei de năzuinţe sublime, dar ei sînt în acelaşi timp umani şi adevăraţi, supuşi la patimi şi la cusururi, încătuşaţi de pasiuni violente, copleşiţi de păcate, fulgeraţi de ură sau înrăiţi de dragoste neizbutită. Totuşi, nici unul din ei nu este fundamental rău, mai mult chiar : fondul sufletesc al tuturora este bun şi numai societatea şi împrejurările potrivnice şi nedrepte îi fac păcătoşi şi răi. Este aici, la Istrati, o bună parte de tezism şi un rousseauism cam naiv, care însă este o consecinţă firească a setei aceleia de sentimente absolute, care, înainte de-a fi a eroilor lui, este a scriitorului însuşi.

Căutător de sentimente puternice şi curate, plin de credinţă faţă de miracolul prieteniei, care face pe oameni buni şi îi adînceşte pînă la împăcarea supremă cu ei înşişi şi cu lumea întreagă, Panait Istrati a avut o viaţă plină de întîmplări minunate. „Cazul" lui a produs acum vreo paispre-

zece ani un răsunet european. Şi într-adevăr, este ceva uimitor şi rar în cariera literară a acestui om, care, la patruzeci de ani, ajunge să scrie opere pline de culoare, de sevă şi de originalitate stilistică, într-o limbă care nu e a lui, pe care a învăţat-o tîrziu, la treizeci şi cinci de ani, şi pe care cu o îndrăzneală nemaipomenită şi candidă o înfloreşte cu idiotisme româneşti, traduse ad litteram, cu cuvinte şi expresii româneşti, transpuse fără nici un înconjur, reuşind totuşi să fie atît de român în haina lui străină.

aprilie 1937

În apărarea romantismului

Dragostea şi admiraţia nu merg întotdeauna împreună. Admiraţia este lucidă şi meditativă, întemeiată pe înţelegere şi hrănită din cunoaştere. Rădăcinile ei sînt în inimă, dar şi în intelect. Admiraţia nu cunoaşte „le coup de foudre". Dar tocmai din aceste pricini ea este mai durabilă şi mai sigură decît dragostea, care nu se îngrijeşte să înţeleagă şi să cunoască înainte de a se dărui.

Iată de ce poţi foarte bine să ai numai stimă faţă de un lucru şi numai dragoste faţă de altul. Stima, respectul, admiraţia nu cuprind numaidecît iubire. Şi, de asemeni, poţi foarte bine să iubeşti un lucru fără ca pentru asta să-l admiri.

Cam aceasta este atitudinea unor contemporani faţă de romantism. În paginile de amintiri pe care le-a intitulat *La jeunesse d'un clerc,* Julien Benda, vorbind despre primele lui experienţe literare, spune : „Cu tot gustul pe care l-am avut pentru romantici, deîndată ce i-am cunoscut, stima mea supremă era pentru antici şi pentru scriitorii secolului al şaptesprezecelea, într-atît cît aceştia se trag din cei dintîi". Benda îşi completează mărturisirea explicîndu-şi preferinţele prin structura lui sufletească, prin „gustul pentru ceea ce e rectiliniu, omogen şi sigur" şi „antipatia faţă de tot ce e divers, multiplu, nesigur". Aceste din urmă calificative sînt, bineînţeles, atribuite romantismului.

În orice francez se ascunde un clasic. Vorbe ca acelea de mai sus sînt, în gura unui francez, firești și explicabile. În literatura franceză romantismul a apărut ca o influență adusă de aiurea, pe care sufletul francez a suportat-o, dar cu care nu s-a obișnuit niciodată. Iată de ce, poate, nu este bine să ne adresăm unui francez cînd voim să aflăm despre romantism lucruri mai adînci. Francezilor romantismul le apare de multe ori ca o epidemie pornită din alte părți și care, la ei în țară, nu se poate statornici : mai curînd sau mai tîrziu clasicismul național va reacționa, stîrpind focarele epidemiei.

Cu totul altfel stau lucrurile în țări și la popoare unde romantismul este endemic, e de baștină și, înainte de a fi o manieră literară, este o stare de suflet, așa cum se întîmplă în Germania. Aici clasicismul, întotdeauna cînd a apărut, în perioada de *Aufklärung* în secolul al optsprezecelea, în opera lui Goethe, după călătoria acestuia în Italia, în pictura lui Böcklin, în elenismul cam decadent al lui Hofmannsthal, a însemnat o constrîngere, o modă sau o preferință izolată. Un german nu poate cu toată sinceritatea să califice romantismul așa cum îl califică Benda (și, înainte de acesta, atîția alții începînd cu Désiré Nisard și sfîrșind cu Pierre Lasserre). Numai în literatura franceză se poate vorbi cu oarecare aparență de justificare despre o lichidare a romantismului.

La noi epitetul de romantic are o semnificație deviată și simplistă. Pentru critica zilnică romantic înseamnă de obicei melodramatic, neverosimil, fals. O situație romantică înseamnă în gura acestei critici o situație nefirească sau exagerată.

Fără îndoială că romantismul are și el păcatele lui. Unul dintre ele, poate cel mai grav, este invazia pitorescului în literatură. Dar de obicei tocmai acest păcat este trecut cu vederea, ba chiar el este considerat de mulți drept o calitate. Pitoresc este un calificativ de laudă. Semnificația pomenită mai sus este rezultatul la noi al unei infiltrații franceze. Ea provine, de foarte multe ori, dintr-o confuzie între „romantique“ și „romanesque“. Acest din urmă termen cuprinde în el într-adevăr un sens de nefiresc, de exaltat, de exagerat. „Romanesc“ este ceva care se întîmplă în cărți, în romane, și nu în realitate. Dar romantic înseamnă cu totul altceva. Romantismul este o realitate sufletească. Un sentiment sau o situație pot fi foarte romantice, fără să înceteze să fie

în același timp perfect reale. Confuzia aceasta între romantism și ireal este foarte frecventă și izvorăște dintr-o acceptare fără cercetare a unor termeni destul de exacți, precum și dintr-o necunoaștere a acestei realități care este romantismul.

Strîmbătura din nas, cu care unii, la noi, însoțesc rostirea epitetului de romantic, este totodată și cam ridiculă. Literatura noastră n-a trecut printr-o perioadă de clasicism și de *Aufklärung* ; pe vremea cînd clasicismul era o modă europeană, literatura noastră exista sub forme medievale, săvîrșind în veacul al șaptesprezecelea o etapă pe care literatura franceză o săvîrșise în veacul al paisprezecelea. Așa-zișii noștri clasici sînt mai toți produși de romantism. Sînt clasici în sensul că sînt „cei mai de frunte“ din îngustul nostru trecut literar. Despre o tradiție clasică la noi nici nu poate fi vorba. Mai mult : romantismul, cu redeșteptarea naționalismului literar, a înlesnit înflorirea literaturii noastre moderne. Dar, bineînțeles, nu romantismul pitoresc, romantismul de exaltare superficială, ci romantismul ca mișcare spirituală profundă.

Față de romantism ca mișcare spirituală poți avea o atitudine de simpatie sau de antipatie. În nici un caz o atitudine de nesocotință. Romantismul și clasicismul reprezintă mai mult decît două maniere literare antagoniste. Ele corespund la două mari categorii sufletești. Sînt firi clasice și firi romantice. Este atît de adevărat că dualitatea aceasta depășește literatura, încît Wilhelm Ostwald în cartea sa *Oameni mari* împarte în clasici și în romantici pe marii cercetători ai științelor exacte — chimiști, fizicieni, naturaliști.

Nenorocul romantismului în literatură este că el, dintr-o mișcare spirituală, s-a prefăcut într-o simplă manieră literară, păstrînd numai caracterele superficiale de pitoresc, de ciudățenie silită, de exaltare vană și de sentimentalism vag. Aceasta este, de altfel, soarta multor mișcări literare : să degenereze în manierism, devenind propria lor caricatură.

Aceia care, la noi, vorbesc cu dispreț despre romantism, se ridică în același timp ca apărători ai realismului. N-ar fi rău, dacă ei n-ar face o confuzie între realism și vulgaritate. Realismul este de esență sufletească. Este și el mai mult decît un meșteșug sau un procedeu literar, mai mult decît o modă. El este o atitudine de cunoaștere și de cercetare și de exprimare a lumii și a vieții. Și pentru aceasta orice mijloc este bun, rațiunea clasicilor ca și intuiția romanticilor. La noi

realismul se confundă prea des cu naturalismul, fiu răzvrătit, dar legitim al romantismului și moștenitor al păcatelor acestuia, mai ales al pitorescului excesiv.

Literatura noastră este cuprinsă de furia pitorescului naturalist, greșit luat drept realism. În numele acestui realism avortat nu se poate disprețui romantismul — căruia chiar o fire clasică cum e Julien Benda îi acordă, dacă nu admirație, măcar înțelegere.

mai 1937

modernismul și tradiția

Furia modernismului, care stăpînea acum cîțiva ani peste o bună parte din literatura europeană, pare să se fi potolit în ultima vreme. În orice caz fenomenele acute au trecut. Simpla denumire de modernism nu mai este suficientă astăzi ca să slujească de deviză literară unui grup de scriitori. Cuvîntul de modernism începe să-și piardă chiar semnificația lui generală (dacă într-adevăr a avut vreodată această semnificație și dacă modernism nu înseamnă cumva decît numai o poreclă comodă pentru a defini în chip vag și superficial orice mișcare literară care disprețuiește tradiția).

Caracteristica principală a oricărui modernism este, într-adevăr, acest dispreț față de tradiție. (Vorbesc de *oricare* modernism, pentru că orice mișcare literară inovatoare a fost modernistă la vremea ei. De la romantism încoace toate școlile literare, în clipa apariției lor revoluționare, au fost moderniste și disprețuitoare de tradiție.) Indiferent de programul mișcării, ceea ce distinge orice curent modernist este ruperea sistematică a legăturilor cu trecutul, nesocotirea înaintașilor și goana după noutate.

Dar noutatea, la o mișcare modernistă, nu presupune numaidecît ideea de progres și de evoluție. Modernismul disprețuiește tradiția recentă, nu tradiția cea mai veche ; disprețuiește tradiția care de abia s-a format, adică tradiția înaintașilor imediați, aceea a generației imediat anterioare.

Față de tradiția mai veche, față de mișcări literare demult trecute, modernismul aproape întotdeauna, dacă nu chiar în toate cazurile, arată simpatie, de multe ori chiar admirație imitatoare. Un fapt caracteristic pentru toate curentele literare moderne, care au apărut după perioada clasică, a fost găsirea de precursori. Romantismul german își găsea înaintași în lirica germană a veacului al doisprezecelea și al treisprezecelea și disprețuia tradiția clasică recentă. Romanticii francezi, sărind peste Racine, proslăveau pe Ronsard. Și toți, germani și francezi, adorau în Shakespeare pe marele ctitor al literaturii moderne. Prerafaeliții englezi de pe la mijlocul veacului trecut admirau pe Giotto și medievalizau cu entuziasm. Simboliștii francezi disprețuiau pe parnasieni, înaintașii lor imediați, și își căutau precursori în Wagner, în romanticii germani, fiind exotici, cosmopoliți și antitradiționaliști. Chiar cel mai nou modernism, suprarealismul, mișcare de avangardă și care se pretinde progresistă și evoluționistă, nu scapă de această nevoie a precursorilor. Într-un articol din *La nouvelle revue française* din februarie al acestui an, André Breton, teoreticianul suprarealismului, vorbește cu admirație despre romanele tenebroase, care au înflorit în Anglia între 1790 și 1820 și ai căror autori, Ann Radcliffe, M.-G. Lewis, Robert Maturin, sînt astăzi uitați. Între fiorul pe care îl dau romane cum sînt *Călugărul* lui Lewis, *Melmoth rătăcitorul* al lui Maturin sau *Misterele din Udolpho* ale Annei Radcliffe, și fiorul pe care îl dă poezia suprarealistă, Breton găsește înrudiri. Exemplul acesta ilustrează, de altfel, altă caracteristică a modernismelor : aceea de a-și căuta precursorii printre scriitori obscuri și uitați, pe care nimeni nu-i mai citește, pe care trebuie să-i găsești prin unghere puțin cercetate ale istoriei literare. (Breton, de altfel, a nimerit-o bine. Romanele tenebroase, despre care vorbește el, au fost pe vremuri, în epoca romantică, foarte la modă și unele din ele au influențat pe scriitori de geniu ca Balzac sau ca Hoffmann care, în *Elixirele diavolului*, si-a adus bine aminte de *Călugărul* lui Lewis.)

Toate aceste exemple ar putea să slujească și pentru a ne arăta că între modernism și actualitate nu există o egalitate de termeni. Sînt două noțiuni care, în literatură, nu se confundă. Este drept că modernismul a apărut după războiul din 1914—1918 (e de remarcat că modernismele apar mai cu putere după mari prefaceri sau catastrofe politice și sociale), este drept că acest modernism s-a caracterizat mai mult decît altele printr-o prețuire a prezentului, printr-o accentuare a avangardismului artistic și printr-o nesocotire absolută și nemiloasă a trecutului. Aceasta i-a dat, într-adevăr, o înfățișare foarte tinerească, anarhică și chiar revoluționară, care a putut să impresioneze. Păcat numai că, în ce privește conținutul, modernismul vremii noastre a provocat decepție. N-au rămas (de pe acum trebuie să vorbim la trecut despre el), n-au rămas de la acest modernism decît interesante încercări de înnoire a expresiei.

Nevoia de a găsi o tradiție modernismului este explicabilă. În literatură noutatea absolută nu există, sau nu mai există de multă vreme. Pentru a dăinui, orice mișcare literară are nevoie să-și implînte rădăcinile în pămîntul durabil și statornicit al trecutului. Am văzut că chiar cei mai avangardiști dintre moderniști simt nevoia aceasta.

mai 1937

o carte despre romantism şi vis

Acum treizeci şi mai bine de ani, în 1937, a apărut, în editura revistei *Cahiers du Sud, L'âme romantique et le rêve (Sufletul romantic şi visul)* de Albert Béguin (1901—1958). Am scris atunci două dări de seamă despre această lucrare, importantă pentru cunoaşterea în adîncime a romantismului considerat ca o conformaţie psihică, şi nu numai ca un curent literar. Vestea că apare o traducere românească a acestei cărţi mă îndeamnă să dau la iveală consideraţiile mele de atunci, cu modificări doar de amănunt şi, pe alocurea, cu o mai potrivită aşezare a citatelor.

În această lucrare Albert Béguin cercetează atitudinea pe care au avut-o în faţa visului gînditorii şi poeţii romantici. Ceea ce el îşi propune nu este o construcţie de istorie literară, ci una de psihologie literară. Autorii analizaţi aici sînt aleşi după importanţa pe care ei o acordă visului. Iată de ce scriitori romantici iluştri, cum sînt August Wilhelm Schlegel şi Friedrich Schlegel, sînt pomeniţi numai în treacăt, fiindcă legăturile lor cu visul au fost neînsemnate.

Cartea poartă în subtitlu: „Încercare asupra romantismului german şi a poeziei franceze". Subtitlu care ar putea să înşele, pentru că lasă să se creadă că lucrarea este o cercetare de literatură comparată. Autorul precizează de la început că nu aceasta îi este intenţia:

„Nu este vorba aici în nici un fel de o problemă de influenţe. [...] Atunci cînd nu e vorba de literatură, considerată ca pură virtuozitate de expresie, şi deci deschisă tuturor formelor de imitaţie: atunci cînd, dimpotrivă, e vorba despre acea poezie, romantică sau modernă, care pretinde să se asemene cu o cunoaştere şi să coincidă cu viaţa spirituală a poetului, «influenţa» înseamnă puţin lucru. [...] Înrudirile care creează marile familii spirituale înseamnă mai mult decît modul de transmitere a ideilor şi a temelor. Între romantismul german şi poezia noastră actuală, am crezut că zăresc, din ce în ce mai limpede, acel fel de înrudire care consistă mai mult într-o structură naturală asemănătoare decît într-un contact de fapt. M-am găsit, astfel, în faţa unor poeţi care toţi îmi propuneau, cu nuanţele cele mai felurite, recursul la vis."

Aşadar, nu este vorba despre o lucrare de erudiţie literară. În acelaşi timp, însă, Albert Béguin nu vrea nici să încerce o sinteză a spiritului romantic, care, după părerea lui, „pare că scapă oricărei încercări de sinteză". Intenţia lui este delaolaltă foarte simplă şi destul de greu de realizat. El vrea să vadă care este atitudinea faţă de vis a romanticilor. În caracterizarea acestei atitudini el vede cheia unei definiri a spiritului romantic. Spune-mi cum visezi, ca să-ţi spun cine eşti:

„Orice epocă a gîndirii omeneşti ar putea să se definească, în chip destul de adînc, prin legăturile pe care ea le stabileşte între vis şi viaţa trează."

Pentru a duce la bun sfîrşit o astfel de cercetare, este nevoie, desigur, pe lîngă o informaţie amănunţită, şi de o simpatie între autor şi temă. Albert Béguin nu se sfieşte să afirme că a „întreprins din simpatie" lucrarea sa. I-a trebuit, fără îndoială, o lungă vieţuire spirituală cu poeţii şi filosofii pe care îi studiază. N-a fost destul numai o strictă şi totală documentare. A fost nevoie şi de o comunicare de la suflet la suflet, care trece dincolo de erudiţia rece şi „obiectivă".

Prima parte a lucrării este consacrată unor scriitori şi filosofi puţin cunoscuţi de obicei, dar care, în domeniul „cunoaşterii visului", au o importanţă considerabilă. Suflete ciudate şi neliniştite, toţi aceşti scriitori au contribuit la definirea unei atitudini romantice în faţa visului, şi lor în primul rînd

li se adresează Albert Béguin pentru a afla răspunsuri la problemele care îl preocupă.

Printre ei, unul din cei mai interesanți este, desigur, Karl Philipp Moritz (1757—1793). Romanul său, *Anton Reiser*, în întregime autobiografic, este o îngrămădire de impresii ciudate, de visuri încurcate, de limpezi notații și de viziuni nebuloase. Se regăsesc în această operă experiențe romantice de mai tîrziu. La Moritz apare din belșug acea „revărsare a visului în viața reală", cum spune Gérard de Nerval : expresie cuprinzătoare, care poate sluji pentru a caracteriza pe toți marii magi ai visului, de la Novalis la Nerval însuși și de la Clemens Brentano la Baudelaire.

Interesantă este partea consacrată „filosofilor naturii". Toți acești filosofi, care de obicei trec în tratatele de istoria filosofiei doar drept niște simpli discipoli onorabili ai lui Schelling, capătă în lucrarea de față un loc de cinste. Într-adevăr, pentru chestiunea care interesează pe Albert Béguin, acești Naturphilosophen sînt foarte prețioși. În special Gotthilf Heinrich von Schubert și Carl Gustav Carus, amîndoi medici și amîndoi pasionați ai visului, au adunat, cel dintîi în vasta lui *Simbolică a visului* și în *Istoria sufletului*, iar cel de al doilea într-o sumă de opere psihologice, un material enorm cu privire la cercetarea regiunilor întunecoase ale sufletului.

Partea a doua a lucrării lui Albert Béguin este consacrată *Visului și poeziei*. Un loc larg pe „cerul romantic" îl ocupă Jean Paul. Autorul are pentru Jean Paul o admirație, cîteodată, poate excesivă. Trebuie să mărturisim că Jean Paul se citește astăzi cu destulă greutate. Stilul lui baroc și supraîncărcat de ornamentații obosește atenția, și cine a ajuns la sfîrșitul romanului său *Titan* are impresia că a isprăvit de făcut un urcuș anevoios. Au fost, desigur, în cursul lungii călătorii, priveliști interesante, cîteodată chiar splendide. Dar a trebuit să te ostenești pînă să le găsești. Iată de ce Albert Béguin a avut o excelentă idee adunînd într-un volum o culegere de visuri din Jean Paul. Visurile, de altfel, sînt partea cea mai bună din lungile romane încîlcite ale lui Jean Paul. Sînt, fără îndoială, visuri cam prea compuse, cam prea potrivite după un plan, dar au incontestabil de multe ori o mare putere de magie poetică.

Novalis se bucură, de asemeni, de un număr mare de pagini. „Luceafărul" romantismului, nu numai al celui german, dar și al romantismului de pretutindeni, este o apariție unică nu numai pe „cerul romantic", ci chiar pe cerul poeziei din toate timpurile și locurile. Nesfîrșită este încrederea lui în puterea magică a poeziei : „Poezia este realitatea absolută. Cu cît un lucru este mai poetic, cu atîta este mai adevărat." Opera literară a lui Novalis, în afară de *Imnurile către Noapte*, de cîteva poezii și de romanul neterminat ***Heinrich*** *von Ofterdingen*, se compune din fragmente. Aceasta se explică nu numai prin faptul că, mort la douăzeci și nouă de ani, Novalis n-ar fi avut vreme să sfîrșească măcar o parte din operele începute. Fragmentele rămase au fost concepute și realizate de el ca fragmente. Lipsit, ca toți romanticii, cu excepția doar a lui Kleist și a lui Hoffmann, de darul compoziției, Novalis n-a construit literatură. Vocația lui nu era aici. În schimb, *Fragmentele* sale conțin o nemăsurată cantitate de energie poetică. Iar cele cîteva visuri încrustate în *Heinrich von Ofterdingen* sînt printre cele mai frumoase ale literaturii universale. Albert Béguin notează tendința lui Novalis de a-și *domina* visul (spre deosebire de Jean Paul, care *se lasă dus* de vis), tendință care se accentuează mai ales după moartea logodnicei lui Novalis, Sophie von Kühn :

„Caracteristica întregii lui gîndiri este acest gen de magică voință, care, dintr-o idee, dintr-un fapt psihologic sau chiar fiziologic, tinde să facă *altceva :* într-un cuvînt, să transforme orice dată simplă și «reală» în simbol al realității invizibile și într-o treaptă în ridicarea spiritului".

După două capitole, conținînd excelente caracterizări ale lui Ludwig Tieck și Achim von Arnim, capitolul despre Clemens Brentano indică o ciudată asemănare între acest poet chinuit și inconsecvent, catolic fervent cu izbucniri păgîne, și Baudelaire și Verlaine.

Capitolul consacrat lui E. T. A. Hoffmann e unul din cele mai interesante. Mai întîi pentru reabilitarea pe care autorul o face, scoțînd pe Hoffmann din rîndul romanticilor minori, unde l-a izgonit o greșită interpretare a operei lui. Hoffmann în ochii posterității trece mai mult ca un povestitor de întîmplări macabre, cu strigoi, fantome și coincidențe fatale. Hoffmann, fantasticul macabru și cam melodramatic (acela din povestiri ca *Norocul la joc, Majoratul, Domnișoara*

de Scudéry sau *Consilierul Krespel)* e mai cunoscut de publicul mare decît Hoffmann cel din *Urciorul de aur*, din *Prinţesa Brambilla, Jupîn Purice, Klein Zaches*. Albert Béguin insistă tocmai asupra valorii poetice a operei lui Hoffmann, analizînd romanul *Elixirele diavolului*, roman care „cere ajutorul visului pentru a ne pune mai bine în lumină legăturile dintre viaţa inconştientă şi destinul mistic al creaturii, în care se dă nemiloasa bătălie a forţelor vrăjmaşe". Cu drept cuvînt, Béguin spune despre *Urciorul de aur* şi despre *Prinţea Brambilla* : „Exceptînd poemele lui Novalis şi ale lui Brentano, aceste două povestiri formează culmea artei romantice". De asemenea, citează — pentru a dovedi extraordinara intuiţie artistică a lui Hoffmann — aceste rînduri din *Kreisleriana*, care fac să te gîndeşti la estetica lui Baudelaire :

„Nu atîta în vis, cît în starea aceea de delir, care precede somnul şi mai ales cînd am ascultat multă muzică, percep un fel de *acord între culori, sunete şi parfumuri*. Mi se pare atunci că toate apar, deopotrivă de tainice, în lumina soarelui, pentru ca apoi să se topească într-un miraculos concert. Parfumul garoafelor roşii închise are asupra mea o putere magică ciudată : fără să vreau cad în stare de vis şi aud, venind parcă de departe, întîi mai tari, apoi mai slabe, sunetele cornului."

În ultima parte a lucrării se studiază atitudinea faţă de vis a cîtorva scriitori francezi : Sénancour, Nodier, Maurice de Guérin, Gérard de Nerval, Baudelaire, Hugo, Rimbaud, suprarealiştii. Aşadar, cum se vede, o clasificare în afara tuturor clasificărilor obişnuite. Ce-i leagă pe toţi unii de alţii ?

„O nemăsurată dorinţă de desăvîrşire şi de absolut, căutarea unui paradis făgăduit, restituirea unei nevinovăţii neverosimile, acestea sînt elementele care de un secol încoace şi de-a lungul poeziei epocii noastre şi-au găsit expresii foarte diferite şi totuşi asemănătoare."

Pentru definirea romantismului, Béguin, în cartea sa, renunţă la orice delimitare istorică sau geografică. Romanticii formează o mare familie sufletească, răspîndită peste tot pămîntul, cu ramificaţii în toate culturile şi care prosperează mereu de un secol şi jumătate. Ultimele ei vlăstare sînt suprarealiştii de astăzi. În această climă spirituală, în această mare categorie sufletească, stau alături oameni înrudiţi prin atitudinea lor similară faţă de vis, uneori foarte deosebiţi între ei în ce priveşte naţionalitatea, caracterul, originea socială şi educaţia. Novalis se înfrăţeşte cu Rimbaud, Proust cu Jean Paul, Clemens Brentano cu Baudelaire. Toate corespunderile ascunse, care leagă între ei pe aceşti scriitori, sînt descoperite cu o mare putere de intuiţie şi cercetate cu pricepere adîncă. Romanticii din cartea lui Béguin sînt, cu toate deosebirile dintre ei, oameni ai visului. Romantismul este din toate timpurile : el va dura cît va dura sufletul omenesc :

„Atitudinea romantică se înrudeşte, prin credinţele ei esenţiale, cu anumite atitudini pe care spiritul omenesc poate să le reia din vreme în vreme, dacă urmează una din clinele fireşti ale gîndirii lui. Sufletul omenesc ajunge aici mai cu seamă în timpurile ce vin după epocile în care, cultivîndu-şi numai forţele lui conştiente, el a căutat să conducă lumea după legile raţiunii."

Dragostea de vis este pentru un romantic un mod al tendinţei către absolut, către o inaccesibilă sinteză a lumii materiale şi spirituale :

„Visul şi Noaptea devin simbolurile cu ajutorul cărora un suflet, care doreşte să părăsească aparenţele pentru a atinge Absolutul, încearcă să exprime desfiinţarea lumii sensibile".

Pentru înţelegerea adîncă a sufletului romantic, cartea lui Albert Béguin este fundamentală. Ea ajută în acelaşi timp la înţelegerea poeziei în genere.

1937—1970

note despre Maldoror

Despre Isidore Ducasse, căruia în literatură i-a plăcut să-și aleagă sonorul pseudonim Lautréamont, se știu foarte puține lucruri.

Dacă se cunoaște data nașterii și aceea a morții, nu se cunoaște mai nimic din întîmplările acestei scurte vieți. Lipsesc (pînă acum cel puțin), aproape cu desăvîrșire, mărturii contemporane despre acest scriitor. Nu există nici un portret al lui. Se știe doar că, născut la Montevideo în 1846, Ducasse vine la Paris prin 1867, cu intenția de-a intra la Școala Politehnică. Scrie *Les chants de Maldoror*, pe care le tipărește în 1869. Moare în noiembrie 1870.

Ceea ce în primul rînd izbește pe cititorul *Cîntecelor lui Maldoror* e vigoarea extraordinară a stilului, precum și o putere de expresie fascinantă. Un suflet revoltat și rănit monologhează sarcastic și dureros în aceste masive și cadențate perioade, sonore și încărcate de sevă și de energie spirituală. Proza aceasta e vastă și încîlcită ca o pădure tropicală cu liane și șerpi. Alteori, o lumină de aquarium, verde, te năpădește. La Lautréamont se întîlnesc foarte des imagini submarine. Lumea submarină, cu ființe fantastice la înfățișare, crini și stele de mare, moluște lăbărțate, pești luminoși, e patria metaforică a sufletului său. Iată, de exemplu, niște fragmente dintr-o invocație a oceanului :

O, caracatiță cu privire de mătasă ! tu, al cărei suflet e nedespărțit de-al meu ; tu, cel mai frumos din locuitorii globului terestru și care poruncești unui serai de patru sute de ventuze ; tu, în care stau boierește, ca în locașul lor firesc, într-un acord desăvîrșit și indestructibil legate, blînda virtute comunicativă și harurile dumnezeiești, de ce nu ești acum cu mine, cu pîntecele tău de argint viu lipit de pieptul meu de aluminiu, stînd amîndoi pe vreo stîncă a țărmului, ca să privim priveliștea aceasta pe care o slăvesc !

Bătrîn ocean cu valuri de cristal, tu semeni într-un fel cu semnele acelea vinete care se văd pe spinările stîlcite ale mușilor ; tu ești o imensă vînătaie pe trupul pămîntului ; îmi place această comparație. Astfel, la prima ta vedere, un suflu prelung de tristețe, ce pare a fi șoapta adierii tale blînde, trece, lăsînd neșterse urme, peste sufletul cutremurat adînc, și tu aduci în amintirea îndrăgostiților tăi, fără ca aceștia să-și dea întotdeauna seama, grelele începuturi ale omului, cînd face cunoștință cu durerea, care nu-l mai părăsește. Te salut, bătrîn ocean !

Bătrîn ocean, forma ta armonios de sferică, care înveselește chipul grav al geometriei, nu-mi amintește prea mult ochii mici ai omului, asemeni cu aceia ai mistrețului în ce privește micimea și cu aceia ai păsărilor de noapte în ce privește perfecțiunea circulară a conturului. Și totuși, omul s-a crezut frumos în toate timpurile. Eu bănuiesc mai degrabă că omul nu crede în frumusețea lui decît din amor-propriu ; dar că nu e frumos într-adevăr și că știe aceasta ; căci de ce, oare, privește el chipul semenului său cu atîta dispreț ? Te salut, bătrîn ocean !

Aș vrea ca măreția să nu fie decît întruparea reflexului măreției tale. Cer mult, și această urare sinceră e glorioasă pentru tine... Tu ești mai frumos decît noaptea. Răspunde-mi, ocean, vrei tu să fii fratele meu ? Zbuciumă-te cu putere... mai tare... tot mai tare, dacă vrei să te compar cu răzbunarea lui Dumnezeu ; întinde-ți ghearele livide, croindu-ți drum pe propriul tău piept... așa. Desfășoară-ți valurile înspăimîntătoare, ocean hidos, înțeles de mine singur și în fața căruia cad, prosternat la picioarele tale. Măreția omului e împrumutată ; el n-are să-mi insufle respect niciodată ; tu, da. O ! cînd pornești înainte, cu creasta zbîrlită și cumplită, înconjurat de cutele-ți întortocheate ca de o curte, magnetizor și crunt, rosto-

golindu-ţi undele unele peste altele, ştiindu-te ce eşti, în timp ce scoţi, din adîncul pieptului tău, copleşit parcă de o remuşcare grea pe care nu pot să o aflu, mugetul acela înăbuşit şi veşnic de care oamenii se tem atîta, chiar cînd te privesc, la adăpost, tremurînd pe ţărm, atunci văd că nu mi se cuvine dreptul straşnic de a spune că sînt semenul tău... Nu cunosc soarta ta ascunsă ; tot ce te priveşte mă interesează. Spune-mi dacă tu eşti locuinţa prinţului întunecimii. Spune-mi... spune-mi, ocean (numai mie ; ca să nu mîhnesc pe aceia care n-au cunoscut decît iluzii), şi dacă suflarea lui Satan făureşte furtunile care-ţi ridică apele sărate pînă la nouri. Trebuie să-mi spui, pentru că m-aş bucura să ştiu că iadul este atît de aproape de om...

Este aici mai mult decît o declamaţie pe motive romantice. O cumplită mizantropie umple *Cîntecele lui Maldoror*. Ea pare încă şi mai impresionantă dacă ne gîndim că toată această revărsare de amărăciune vine de la un tînăr de douăzeci de ani. Este, fără îndoială, aici o reală înclinare spre melancolia mizantropică şi spre meditaţiile amare. Poza tenebroasă, moştenire byroniană (înrîurirea invocaţiei către Ocean din Cîntul IV din *Childe Harold* asupra pasajului citat mai sus e evidentă), apare la Lautréamont, pe un fond de adevărată ură de oameni. Vampirismul şi diabolismul lui Maldoror sînt, indiferent de orice influenţe (de altfel reale şi uşor discernabile), nişte consecinţe ale acestei uri congenitale, bolnăvicioase poate, dar perfect explicabile fără ipoteza nebuniei, comodă şi simplistă.

Desigur, în descripţiile lugubre, Lautréamont se arată continuator al multor romane tenebroase, de la *Călugărul* lui M.-G. Lewis, pînă la *Han d'Islande* al lui Victor Hugo. Totuşi, o deosebire enormă există în ce priveşte noutatea expresiei. Metaforele bizare, asociaţiile neaşteptate şi ciudăţeniile de gînd dau cîntecelor lui Maldoror o fizionomie originală, căreia nu i se poate găsi o comparaţie. Edmond Jaloux nu se sfieşte să afirme că „nimic nu explică această creaţie spontană de analogii, fără precedent în limba franceză".

Cu Lautréamont, facem o călătorie prin adîncuri şi pe culmi, trecînd fulgerător de la fundul întunecat al oceanului locuit de vietăţi monstruoase la gheţarii în care se oglindesc stelele. Fără îndoială, obsesia celui dintîi este mai puternică.

De aici culoarea submarină a stilului, tonul agitat şi fraza în ameţitoare spirale.

Ciudăţenia şi dispreţul pentru tot ce este prestabilit şi convenţional dau tonul fundamental al cîntecelor blestemate. Iată cîteva exemple :

Furtuni, surori ale uraganelor ; cer albăstrui, a cărui frumuseţe n-o privesc ; mare ipocrită, imagine a inimii mele ; pămînt, cu pieptul plin de taine ; locuitori ai sferelor ; univers întreg ; Dumnezeule, care le-ai creat cu măreţie, pe tine te chem ; arată-mi un om care să fie bun !...

Eu, ca şi cîinii, simt nevoia infinitului... Nu pot, nu pot să-mi îndestulez această nevoie ! Sînt copilul bărbatului şi al femeii, după cît mi s-a spus. Mă mir... credeam că sînt mai mult decît atîta. De altminteri, ce-mi pasă de unde viu ? Eu, dacă ar fi atîrnat de voinţa mea, aş fi vrut să fiu mai degrabă copilul femelei rechinului, a cărei foame e prietena furtunilor, şi al tigrului, cu cruzimea lui cunoscută : n-aş mai fi atunci atît de rău.

Poezia mea nu va face altceva decît să atace, cu toate mijloacele, pe om, bestie sălbatică, şi pe creatorul care n-ar fi trebuit să zămislească asemenea păduche.

O ! cînd auziţi avalanşa de zăpadă căzînd din vîrful recelui munte ; leoaica plîngîndu-şi, în pustia stearpă, puii pierduţi ; furtuna care îşi îndeplineşte menirea ; osînditul care urlă în închisoare în ajunul ghilotinei ; şi caracatiţa povestind valurilor mării izbînzile ei asupra înotătorilor şi a naufragiaţilor, spuneţi-mi, glasurile acestea maiestuoase nu sînt mai frumoase decît rînjetul omului ?(...)

Doi stîlpi, pe care nu era greu şi încă şi mai puţin posibil să-i iei drept baobabi, se zăreau în mijlocul văii, mai mari ca două ace cu gămălie. Şi într-adevăr, erau două turnuri enorme. Şi, cu toate că doi baobabi, la prima vedere, nu seamănă cu două ace cu gămălie, nici chiar cu două turnuri, totuşi, întrebuinţînd cu dibăcie sforile prudenţei, se poate afirma, fără teamă de-a greşi (căci, dacă această afirmaţie ar fi însoţită de o singură părticică de teamă, n-ar mai fi o afirmaţie ; deşi acelaşi cuvînt exprimă aceste două fenomene ale sufletului, care înfăţişează însuşiri destul de deosebite, pentru a nu fi confundate uşor), că un baobab nu se deosebeşte atît de mult de un stîlp, că nu poate fi comparaţie între aceste

forme arhitecturale... sau geometrice... sau şi una, şi alta... sau, mai degrabă, forme înalte şi masive. Am găsit, n-am pretenţia să spun contrariul, epitetele potrivite substantivelor stîlp şi baobab : vreau să se ştie că, nu fără o bucurie amestecată cu mîndrie, spun asta acelora care, după ce şi-au ridicat pleoapele, au luat foarte lăudabila hotărîre de-a parcurge aceste pagini, în timp ce lumînarea arde, dacă e noapte, în timp ce soarele luminează, dacă e ziuă...

Mai ales ultimul pasaj citat a proliferat. Este un model de scriere suprarealistă, în care automatismul şi asociaţia dictează, fără controlul raţiunii. Pasajul conţine chiar, totodată, şi reţeta de aplicare a procedeului. Apare în acelaşi timp şi humorul, care la Lautréamont este nelipsit şi care neutralizează de atîtea ori declamaţia umflată.

Cîntecele lui Maldoror sînt o extraordinară evanghelie de vedenii. Anarhismul inuman este, dacă nu îndulcit, dar cel puţin făcut acceptabil, prin puterea stilului. O mare vrăjitorie poetică se săvîrşeşte de-a lungul acestor pagini. Lectura lui Lautréamont, la care se poate reveni mereu, este un bun medicament contra intoxicaţiei cu banal şi mediocru, ba chiar un preventiv.

1938

romanul de aventuri şi societatea românească

În literatura noastră, singura specie care n-a fost aproape de loc cultivată şi care n-a ispitit pe scriitori este romanul de aventuri. (Înţeleg prin roman de aventuri orice roman de acţiune şi de mister, cu intrigă bine condusă, cu surprize dese şi deznodămînt neprevăzut, indiferent de timp şi de loc. Categorie, deci, cuprinzătoare şi în care au drept de intrare deopotrivă : *Robinson Crusoe, Cei trei muschetari, Rocambole, Sherlock Holmes, Arsène Lupin* şi toate romanele poliţiste. E vorba aici de specie, nu de diversele varietăţi care o compun şi care prezintă, desigur, între ele, deosebiri de nuanţă.)

Public pentru romanul de aventuri a fost şi este, la noi, din belşug. Dovadă este colosalul consum de romane străine de aventuri, care s-a făcut în ţara noastră, în Moldova şi Muntenia mai ales, de vreo sută şi mai bine de ani încoace, de la primele romane-foileton ale lui Alexandre Dumas şi Eugène Sue şi pînă la romanele poliţiste de astăzi, înghiţite în cantităţi considerabile.

Aşadar, nu lipsa unui public face ca, la noi, acest fel de roman să nu fie cultivat de scriitori. Trebuie văzut, deci, dacă nu cumva lipsesc condiţiile trebuincioase naşterii şi dezvoltării unui roman de aventuri autohton, a unui roman de aventuri cu acţiune petrecută în societatea noastră.

Nu cumva mediul românesc nu este prielnic pentru romanul de aventuri ? Dacă ar fi aşa, atunci acestui mediu i-ar lipsi ceva, o condiţie care există în alte societăţi şi nu există la noi.

Care ar putea fi acea condiţie ?

Pentru romanul de aventuri modern cred că un lucru este înainte de toate indispensabil : existenţa oraşului mare, a oraşului cu mii de străzi şi milioane de locuitori, cu populaţie amestecată, cu cartiere multe şi deosebite între ele, cu populaţie flotantă şi — mai ales — cu multe posibilităţi de anonimat.

Nu mai putem concepe romanul de aventuri decît mai mult sau mai puţin cosmopolit. Cosmopolit, nu exotic. *Robinson Crusoe* este şi el un roman de aventuri. Dar e romanul de aventuri de tip vechi şi tipul clasic al romanului exotic. Dar romanul exotic este altceva. Nu e nevoie să-mi duc numaidecît eroii în pădurile inextricabile ale Amazonului — la mii de kilometri de lumea civilizată — pentru a realiza un bun roman de aventuri.

Romanul de aventuri al lui Fenimore Cooper, cu Piei Roşii şi trapperi americani în căutarea zăcămintelor de aur este un soi de roman astăzi căzut în desuetudine. Ne-am învăţat să nu ne mai speriem de marile distanţe. Pămîntul s-a micşorat.

Romanul de aventuri nu îşi mai caută astăzi acţiunea şi eroii din pădurile tropicale ale Amazonului şi prin preriile Americii de Nord. Ne-am obişnuit să citim mai degrabă dările de seamă ale expediţiilor ştiinţifice, făcute de oameni competenţi. În acest domeniu, al exotismului, ne place mai bine să fim informaţi decît amuzaţi.

Terenul din care creşte şi se dezvoltă romanul de aventuri modern este oraşul mare, oraşul capitală. În locul pădurilor, preriilor şi al insulelor pustii de odinioară, avem astăzi metropolele Europei şi ale Americii din secolul al douăzecilea, adevărate „păduri umane", labirinturi misterioase, mahalalele Parisului şi ale Londrei, cartierele vechi din Amsterdam şi Praga sau străzile fără nume ale New Yorkului.

E mai greu de imaginat un roman de aventuri într-un orăşel de provincie, fie el oriunde, în Anglia, în Franţa sau în România.

Orăşelul de provincie poate servi de scenă unor întunecate drame, unor cumplite tragedii interioare, unor puternice conflicte pasionale. Pentru aşa ceva, cîteodată, nu trebuie decît două sau trei personaje.

Romanul de aventuri, de obicei, cere multe personaje. Cît mai multe, mai variate, mai neaşteptate. Romancierul le aduce rînd pe rînd, unul cîte unul, şi niciodată pe toate de la început. Această gradaţie a intrării în scenă a personajelor este o condiţie principală a unui bun roman de aventuri.

Fără îndoială că acţiunea unui roman de aventuri — ca a oricărui roman — se poate desfăşura oriunde, într-un orăşel de provincie, într-un singur cartier, chiar într-o singură casă. Dar e mult mai greu de lucrat : resursele sînt, în acest caz, mult mai mici şi posibilităţile de aventură sînt mai reduse. În asemenea condiţii aventura riscă foarte uşor să devină interioară iar romanul să devină roman obişnuit, altceva decît romanul de aventuri.

Numai oraşul mare poate oferi la fiecare pas lucruri neprevăzute : întîlniri neaşteptate, coincidenţe stranii, posibilităţi infinite de dispariţie, ascunzişuri greu de descoperit, personaje multe şi variate. Oraşul mare, ale cărui taine şi ciudăţenii încă de-acum o sută de ani le descoperise Balzac şi le cîntase Baudelaire :

> Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
> Où le spectre en plein jour raccroche le passant !

În secolul nostru, un oraş mare oferă cotloane şi refugii mai sigure decît pădurile şi prerile lui Fenimore Cooper de acum o sută de ani.

Condiţia aceasta (care este fundamentală pentru romanul de aventuri contemporan) n-a existat pînă acum în societatea românească. Oraşul mare, la noi, a început să se dezvolte tîrziu. Bucureştii n-au început să ia înfăţişare de oraş mare decît după 1920 şi n-au început să devină într-adevăr aşa decît de vreo cîţiva ani încoace. Dezvoltarea în acest sens, de altfel, e departe de a se fi terminat. Una din caracteristicile, unul din semnele distinctive ale oraşului mare este diferenţierea cartierelor. Oraşul mare începe cînd s-au

format mai multe centre. În orașul mare, fiecare cartier are centrul lui, piața lui principală, marile lui bulevarde, teatrul lui, viața lui de noapte, parcurile, spitalele, cimitirele și gara lui. Un astfel de cartier este el însuși un oraș, care se îndestulează cu sine, dar care participă în același timp la viața întregii metropole și capătă prin această participare o înfățișare deosebită de aceea a orașului de provincie.

Tocmai diversitatea aceasta în unitate formează terenul cel mai prielnic de dezvoltare pentru romanul de aventuri. Cîtă posibilitate de intrigă, de variație, de neprevăzut în aglomerația asta de zeci de orașe care se ating, se interpătrund și se ramifică unul în altul, care se deosebesc între ele și formează în același timp un tot : orașul mare !

Aici, închipuirea romancierului are infinite prilejuri de creație. Puterea lui de invenție e mereu stimulată.

Oferă, oare, Bucureștii noștri asemenea aspecte ? Încă nu destule și încă nu destul de bine definite. Capitala noastră e încă prea provincială în multe privințe. Mahalalele ei, care umplu o bună parte din întinderea enormă a orașului, au un aspect rural, nediferențiat. În centru, desigur, înfățișarea e de mare oraș. Dar Bucureștii au încă un singur centru. Centrele de cartier, pe cale de-a se forma, nu s-au definit încă destul.

Fără îndoială că, așa cum este, plin de contraste pe care nu le mai întîlnești aiurea, cu societatea lui amestecată și variată, în care găsești, în lipsa diferențierii cartierelor, diferențierea pe care ți-o înfățișează o lume pestriță, venită din toate regiunile pămîntului românesc, orașul acesta oferă un teren fecund și încă puțin exploatat pentru romancierii noștri. Pentru romanul de aventuri, însă, Capitala noastră nu este încă destul de coaptă.

Dar vremea cînd societatea românească (adică, mai precis, societatea bucureșteană) va putea oferi material suficient pentru un bun roman de aventuri se apropie. Epoca de după războiul din 1916—1918 a văzut dezvoltîndu-se la noi romanul. Romanul românesc este astăzi fapt îndeplinit. Există cu temeinicie. De la romanul rural am evoluat la romanul provincial și de curînd la cel orășenesc. Romanul de aventuri va putea să se înfiripeze și el, în chip necesar.

Aceasta se va întîmpla cînd Bucureștii vor fi devenit un adevărat oraș mare.

Dacă și atunci, cînd această evoluție se va fi îndeplinit, romanul de aventuri va continua să lipsească în literatura română, pricina va trebui căutată într-o inaptitudine a firii naționale pentru asemenea producții literare, adică într-o lipsă de inventivitate, de imaginație inventivă.

1938

repercusiuni în literatură ale Revoluției franceze

Emile Faguet, în introducerea la tomurile VII și VIII din *Istoria literaturii franceze pînă la 1900*, publicată de Petit de Julleville, atribuie Revoluției de la 1789 trei efecte principale asupra dezvoltării literaturii franceze din secolul al XIX-lea :

„Un public nou mai vast, foarte favorabil literaturii personale sau individualismului în literatură ; — preocupări grave, foarte favorabile dezvoltării adevăratului spirit istoric și adevăratului spirit filosofic ; — amestecul claselor care suprimă ideea de *gust* și care e foarte favorabil, iarăși, literaturii personale și unei anumite uitări a regulilor literaturii ordonate".

Fără îndoială că dacă Revoluția n-ar fi existat, aceste condiții de dezvoltare ale literaturii franceze din secolul al XIX-lea ar fi apărut mai greu sau n-ar fi apărut în forma aceasta. Gustul pentru literaturile străine, care încă de la începutul secolului al XVIII-lea cîștigase tot mai mult teren în Franța, n-ar fi fost probabil suficient, oricît de mult s-ar fi răspîndit el, pentru a schimba atît de mult atmosfera literaturii franceze și sensul evoluției sale. Nu trebuie, totuși, uitat că marile prefaceri în literatură, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea, pornesc nu din Franța, ci din Anglia și Germania. Mai mult : chiar în Franța, purtătorii noului spirit, inovatorii expresiei și ai sentimentului sînt tocmai adversarii Revoluției (Chateaubriand), sau în orice caz oameni care au rămas la prima ei formă și n-au depășit stadiul Constituantei (Madame de Staël), sau francezi exteritoriali, ca elvețianul Benjamin Constant. A spune că toți aceștia sînt condiționați de Revoluție, așa cum de obicei se afirmă prin istoriile literare, este excesiv. Asta înseamnă a pune un preț exagerat pe influența cauzelor externe asupra formației scriitorului. Temperamentul melancolic, neliniștit și orgolios din timiditate al lui Chateaubriand, ar fi exprimat plictiseala lui René fără călătoria în America și fără lungi ani de ședere în Anglia romantică. Toate acestea au favorizat, bineînțeles, dezvoltarea literară a lui Chateaubriand, dar primele date ale acestei dezvoltări există, înaintea Revoluției și a emigrației în pustietatea lugubră și în nopțile de vis și melancolie ale castelului din Combourg, povestite mai tîrziu în *Mémoires d'outre-tombe*. Revoluția a făcut, desigur, să se producă mai repede un proces de cristalizare literară. Cauzele acestei cristalizări, elementele ei trebuie însă căutate mai departe, la izvorul unora din cauzele Revoluției însăși, în Rousseau și într-o sensibilitate care apăruse cu cîteva decenii în urmă. Și, bineînțeles, trebuie căutate în primul rînd în structura sufletească a scriitorului.

Cred că ceea ce trebuie reținut în special din „efectele" lui Faguet, care sînt de fapt condițiuni create de Revoluție pentru dezvoltarea viitoare a literaturii, este formarea unui public cu totul deosebit de publicul vechiului regim. Acest public este chiar în întregime nou.

Mulțimea care invadează Les Tuileries pătrunde și în templul gustului, devastîndu-l și aruncîndu-i în stradă podoabele consacrate. Asta nu înseamnă, însă, că noul gust literar ia imediat locul celui vechi. Aceasta se va întîmpla tîrziu, o dată cu Imperiul, după *Génie du Christianisme*, și chiar mai tîrziu, o dată cu generația de la 1820 și 1830. Literatura propriu-zis revoluționară a fost un amestec puțin expresiv. Istoria literară păstrează despre ea referințe savuroase.

Orice manual puțin mai dezvoltat de istorie a literaturii franceze te poate informa că, mai ales în teatru, produsele literare de pe vremea Revoluției erau destul de mediocre. Noul regim este lăudat, cel vechi hulit. Într-o piesă, „papesa

Ioana prescrie căsătoria preoţilor şi dă naştere unui copil". În alta, „papa se însoară cu doamna de Polignac".

Toate acestea însă formau un public nou. Melodrama lua locul tragediei. Poezia lui Millevoye, puţin mai tîrziu, avea să introducă, în elegia grandilocventă şi pompoasă de pînă atunci, accente de sinceritate şi de simplitate. Tiparele vechi se sparg. S-a spus (Arthur Chuquet) că Revoluţia a produs două genuri noi : elocvenţa parlamentară şi jurnalismul politic. Să mărturisim că, din punct de vedere literar, nu e mare lucru. Revoluţia nu a avut repercusiuni importante în literatură prin ceea ce ea a produs, ci prin spargerea multor ferestre, chiar dacă aerul care a intrat mai întîi a fost încărcat şi tulbure.

Un lucru absolut remarcabil s-a constatat în ce priveşte influenţele Revoluţiei în literatură. În ţara în care s-a produs, ea n-a influenţat pe scriitorii de valoare contemporani cu ea. Poezia şi tragedia franceză nu capătă prin Revoluţie şi în timpul ei o culoare nouă. André Chénier trebuie considerat, atît prin epoca în care au fost scrise cea mai mare parte din poeziile lui, cît şi prin spiritul acestor poezii, ca aparţinînd epocii prerevoluţionare. *Iambii* săi sînt inspiraţi de Revoluţie, fără îndoială, subiectul lor este luat din actualitate. Forma, însă, spiritul lor, tiparele lor sînt fără nici un contact cu timpul în care ei sînt scrişi.

Trebuie să trecem dincolo de graniţele Franţei pentru a găsi ecouri imediate, favorabile Revoluţiei, în suflete de mari poeţi contemporani cu ea. La aproape toţi aceştia, ce-i drept, simpatia pentru Revoluţie pare să fie mai mult un entuziasm al primei tinereţi. Cei trei poeţi lakişti, Coleridge, Wordsworth, Southey, în Anglia, încep prin a fi admiratori ai Revoluţiei franceze. Coleridge şi Southey scriu o dramă, *Căderea lui Robespierre*. Coleridge plănuieşte chiar, sub directa influenţă a ideilor revoluţionare, crearea unei societăţi socialiste în America. Dar toate aceste visuri de acţiune sînt repede părăsite. Revoluţia lakiştilor avea să aibă loc în literatură, dar aici cu roade durabile.

Curioase sînt, de asemeni, oglindirile Revoluţiei în spiritele altui grup de tineri, exact contemporani cu lakiştii : grupul romanticilor germani, mai ales Novalis, Tieck, Friedrich Schlegel, care şi ei împlineau douăzeci de ani în epoca primei perioade a Revoluţiei. Şi la ei se observă întîi un

entuziasm pentru ideile revoluţionare, entuziasm care, însă, dispare cu timpul, unii dintre ei ajungînd chiar la cea mai înverşunată reacţiune.

Ceea ce îi atrăgea în Revoluţie pe tineri ca Novalis sau ca Schlegel era spiritul novator al acesteia, distrugerea legăturilor cu tradiţia despotică, desfrînarea sensibilităţii şi ideea de libertate.

Totuşi ei aveau să-şi dea seama în curînd că Revoluţia franceză era foarte puţin întemeiată pe sensibilitate şi că libertatea ei era condiţionată de prea multe determinări exclusiv raţionale, cărora romanticii le opuneau simţirea, intuiţia, contemplaţia.

Şi totuşi, aceeaşi sete de absolut mîna şi pe unii, şi pe alţii şi aceeaşi forţă îi însufleţea. Reacţionari în tendinţele lor politice, romanticii germani erau revoluţionari în morală şi în poezie. Ca şi oamenii Revoluţiei, luptau şi ei împotriva unui „principiu de autoritate", reprezentat pentru ei de Aufklärung, filosofia raţionalistă a secolului al XVIII-lea. Pentru oamenii Revoluţiei, principiul de autoritate pe care ei îl detestau era religios şi politic. Dar şi la ei, şi la romantici, era vorba de a răsturna o tradiţie despotică.

Cred că această idee de răsturnare a tradiţiei, dacă nu apare în literatură datorită numai Revoluţiei, este cel puţin stimulată de exemplul Revoluţiei, astfel încît ea intervine mai devreme în istoria literaturii. Toate bătăliile literare ale secolului al XIX-lea şi ale secolului nostru au fost însufleţite de această idee de răsturnare a trecutului prezentat ca model tiranic. Şcolile literare nu se vor naşte decît prin negaţiuni furioase ale unei tradiţii. Este poate una dintre cele mai durabile influenţe ale Revoluţiei de la 1789 în literatura universală.

1939

renaşterea melodramei

Genurile literare nu mor. Dispariţia lor este numai aparentă. În realitate ele continuă să trăiască sub forme noi chiar atunci cînd s-ar părea că au pierit.

Pentru ca un gen literar să dispară cu adevărat, ar trebui ca nevoia profundă care i-a dat naştere să dispară şi ea. S-ar putea vorbi, de exemplu, despre o dispariţie a tragediei numai atunci cînd nevoia de emoţii tragice ar pieri din sufletul omenesc. Dar plînsul este necesar vieţii psihice, şi chiar unei sănătoase vieţi psihice, tot atît de mult ca şi rîsul. Pentru ca tragedia să dispară, ar trebui, aşadar, schimbări fundamentale de structură ale sufletului uman, ceea ce în istoria (e drept, încă destul de scurtă) a omenirii nu a avut timp deocamdată să se producă — şi nici nu se poate vedea cum s-ar putea produce.

Bineînţeles, condiţiile în care se dezvoltă un gen literar se pot modifica, pot pentru cîtăva vreme să devină mai grele sau mai uşoare, fapt care aduce o scădere sau o creştere de vitalitate genului însuşi. Ceea ce este sigur însă este faptul că, de cînd există literatura, nu s-a văzut încă dispariţia totală a unui gen literar sau a unei specii literare.

Vremea noastră asistă la o ciudată renaştere a unei specii literare care a cunoscut acum un secol succese mari şi care, după părerea multora, a dispărut apoi, fără nici o nădejde de a mai învia vreodată. E vorba de melodramă.

Melodrama a fost cel mai popular spectacol al secolului trecut. La noi, pînă în preajma războiului trecut, se mai jucau *Două orfeline, In largul oceanului, Doi sergenţi, Peticarul din Paris, Lumpatius vagabundus* şi alte piese cu multe tablouri, cu peripeţii încurcate, înlănţuiri şi coincidenţe miraculoase, revederi neaşteptate, travestiri ingenioase şi recunoaşteri patetice. Piese lacrimogene şi spectaculoase, în care, în chip invariabil, trebuia să apară un june idealist şi curajos, o tînără orfană frumoasă şi inocentă, pe care o răpeşte un intrigant misterios şi feroce, o mamă îndurerată, un tată bătrîn şi demn, apoi o pereche comică înfăţişată prin doi tovarăşi veseli, vagabonzi duioşi care ajută la deznodămîntul moral al întregii istorii. Pentru că o melodramă se sfîrşeşte întotdeauna cu triumful binelui şi înfrîngerea răului.

Teatrele zilelor noastre au alungat din repertoriul lor melodrama, împreună cu sora ei bună, feeria.

Înseamnă oare că melodrama a murit ?

Ca să credem asta, ar trebui să credem că au dispărut pe totdeauna nevoia de peripeţii duioase, gustul aventurilor sentimentale şi dorinţa de evadare din ceea ce e zilnic, obişnuit şi monoton. Sau să credem că publicul, marele public, nu mai gustă astăzi decît emoţii subtile şi spectacole sublime, hrănindu-se exclusiv cu poezie înaltă.

Nu. Melodrama e astăzi mai puţin moartă decît oricînd. A dispărut de pe scenă şi a apărut cu un succes incomparabil pe pînza cinematografelor.

Prin mijloacele tehnice ale filmului, melodrama a căpătat o splendoare şi o bogăţie de resurse pe care nu le mai avusese niciodată. Totuşi, să nu ne înşelăm. „Alte măşti, aceeaşi piesă." În nenumăratele variaţii şi în nesfîrşitele schimbări de detalii, decor, epocă, costum, muzică, peisaj, sîntem siguri că vom găsi aceleaşi vechi teme, unice şi nepieritoare, menite să trezească în noi sentimente primitive şi simple ; aceleaşi procedee bazate pe contraste violente şi situaţii neprevăzute, analoge cu cele mai obişnuite sfori ale foiletoanelor palpitante cu „va urma" la momenul oportun ; şi sîntem, de asemenea, siguri că vom întîlni măcar pe una din vechile noastre cunoştinţe : orfelinele şi intrigantul sumbru, tînărul vrednic şi sărac, care la urmă devine moştenitorul unei averi

colosale, fata frumoasă şi năpăstuită, tovarăşul vesel şi duios ; şi iarăşi, nu lipseşte nici intriga misterioasă cu coincidenţe fatale ducînd către inevitabilul deznodămînt fericit, meritat după atîtea lacrimi şi strîngeri de inimă. Nu recunoaşteţi aici ţesătura celor mai multe din filmele care încîntă pe spectatorii vremii noastre ?

Marea majoritate a filmelor de astăzi e alcătuită după astfel de reţete. Miile şi miile de scenarii sînt tot atîtea melodrame. Pe lîngă această uriaşă producţie, cele cîteva sute de melodrame ale lui Dennery, ale lui Victor Ducange, ale lui Pierre Decourcelle şi ale altora formează un bagaj modest. Uzinele cinematografice fabrică, neobosite, zeci de kilometri de pelicule dătătoare de emoţii, cu valuri de vorbe concentrate în celule sonore, care vor învia electric în cele patru colţuri ale lumii. Oamenii de gust, pe vremuri, se indignau în faţa lui *Faust* de Dennery, copie melodramatică şi foarte naivă a uriaşului poem a lui Goethe. Astăzi, cinematograful a întrecut şi a perfecţionat încercările lui Dennery. În goana după subiecte s-au scos scenarii din toate romanele, din toate epopeile, din toate tragediile. Nimic nu scapă : *Odiseia* şi *Salammbô, Doamna Bovary* şi *Anna Karenina,* Balzac şi Flaubert, *Biblia* şi Homer, totul e filmabil. Adică, totul este bun pentru fabricat melodramă. Melodramele de odinioară sînt şi ele dezgropate de sub vechile decoruri şi însufleţite cu mijloacele perfecţionate ale tehnicii de azi. Vechea feerie cu trăsnete sfîrîite, cu spectre în carne şi oase, atente la şoapta suflerului cu îngeri traşi de subţiori dintre culise şi diavoli care dispar în trape cu balamale ruginite, vechea feerie învie şi ea pe pînza miraculoasă. Cinematograful, a cărui menire principală ar trebui să fie tocmai realizarea miracolului prin perfecţionarea feeriei şi exprimarea fantasticului şi a visului, cinematograful se găseşte astăzi în faza melodramei. Dacă se găseşte încă, sau dacă se va găsi mereu, e greu de spus în chip hotărît. E greu de crezut însă că, o dată ce nevoia de melodramă are toate aparenţele să fie foarte durabilă, faza melodramatică a cinematografului, care satisface în chip strălucit această nevoie, nu va dura şi ea încă foarte multă vreme.

Situaţia aceasta mai are şi o consecinţă destul de curioasă. De pe pînză, melodrama are toate şansele să treacă

iarăşi pe scenă. Gustul publicului, care preţuieşte melodrama pe ecran, o va preţui foarte probabil tot atît de mult şi la teatru. Apariţia, anul trecut, la noi, a *Curierului de Lyon* pe scena Studioului şi a *Doi sergenţi* pe scena unui teatru particular, constituie o experienţă interesantă şi menită, fără îndoială, să fie continuată. Am asista astfel la o renaştere a melodramei prin reluări, dacă nu chiar printr-o nouă producţie.

septembrie 1942

la centenarul lui Clemens Brentano

Născut în 1778, la Ehrenbreitstein, un orăşel de pe malul drept al Rinului, Clemens Brentano face parte din a doua generaţie a romantismului german ; cea dintîi, născută în preajma anului 1770, este reprezentată prin Novalis, fraţii Wilhelm şi Friedrich Schlegel şi Ludwig Tieck. Fiind vorba de un scriitor foarte puţin cunoscut publicului nostru, dar foarte important pentru şcoala romantică germană de la începutul secolului trecut, aduc aici cîteva date generale (pe care într-o bună enciclopedie le poate găsi, de altfel, oricine). Dintr-o familie de negustori de origine italiană, Clemens Brentano, destinat prin tradiţia familiei să îmbrăţişeze şi el cariera comercială, renunţă repede la ea şi se consacră literaturii. Frecventează în Jena, unde vine ca student, dar fără să urmeze serios cursurile, cercul romanticilor şi suferă, ca toţi tinerii generaţiei lui, influenţa lui Fichte. Publică, în 1801—1802, un roman *Godwi*, încurcat, fără şir, dar interesant în ce priveşte caracterizarea adîncă a sufletului romantic, inadaptabil şi în contradicţie cu sine însuşi, eroul lui Brentano fiind din familia lui René al lui Chateaubriand, apărut exact în acelaşi an. Se căsătoreşte, încă foarte tînăr, cu o femeie cu opt ani mai în vîrstă decît el. Căsătoria, din cauza firii nestatornice, nervoase şi capricioase a lui Brentano, e nefericită. După moartea primei soţii, a doua căsătorie, cu o femeie exaltată, se sfîrşeşte prin divorţ. Viaţa zbuciumată

a lui Brentano îşi găseşte în 1817 un ţel. În acest an, el se mărturiseşte catolic practicant, nu mai vrea să audă de artă şi literatură, îşi reneagă operele de pînă atunci (pe lîngă *Godwi*, o comedie *Ponce de Leon*, o dramă *Întemeierea Pragăi*, poezii, cîteva basme şi cîteva povestiri) şi se consacră cu totul religiei. Petrece cîţiva ani lîngă Anna Katherina Emmerich, o călugăriţă vizionară, ale cărei viziuni el le descrie într-o vastă lucrare, *Suferinţa amară a Domnului nostru Isus Hristos. După contemplaţiile preafericitei Anna Katherina Emmerich* (1833). Moare în 1842.

Brentano a publicat puţin. Multe din basmele şi povestirile lui apar abia după ce el moare. După o perioadă de exaltare, de producţie artistică dezordonată şi originală, în viaţa lui a venit o epocă de depresiune, de sterilitate poetică, de renegare a trecutului, culminînd în scufundarea în viaţa mistică, la adăpostul Bisericii. Şi alţi romantici germani au suferit această criză : Friedrich Schlegel, Zacharias Werner.

Brentano a rămas cunoscut multă vreme mai ales prin cartea *Des Knaben Wunderhorn (Cornul minunat al băiatului*, 1806—1808), antologie de poezii populare sau în ton popular, culese sau alcătuite de el în colaborare cu prietenul şi cumnatul său Achim von Arnim. Poeziile cuprinse aici au lăsat în umbră poeziile lui originale, foarte interesante pentru evoluţia liricii germane de la Goethe pînă azi. Brentano are o muzicalitate, un simţ al armoniei interioare a versului, o ştiinţă perfectă a aliteraţiei şi a rimei bogate, pe care poezia germană n-o va mai cunoaşte decît cu Rainer Maria Rilke. Aceste însuşiri fac ca versurile lui Brentano să fie aproape intraductibile. Cîntecul lor nu poate fi transpus în altă limbă. Fondul multora din ele e şi el foarte nou, foarte modern, făcut din împerecheri şi asociaţii ciudate de senzaţii şi de impresii, care prevestesc simbolismul francez de la sfîrşitul veacului trecut. L-aş apropia de Verlaine, cu a cărui viaţă viaţa lui era oarecum asemănătoare în ce priveşte criza mistică.

Opera de prozator a lui Brentano (dacă punem deoparte comedia şi drama amintite mai sus) se compune din mai multe basme şi cîteva povestiri. Basmele — două din ele inventate de el, două după modele germane şi unsprezece prelucrate după *Povestea poveştilor* de Giambattista

Basile — sînt alcătuite cu haz, cu multă culoare, și sînt scrise într-o admirabilă limbă, armonioasă și plină de sonorități subtile, care de multe ori se încheagă în cîntece melodioase și sprintene, ca toate poeziile lui Brentano.

Dintre povestiri, una, *Istoria viteazului Kasperl și a frumoasei Annerl*, apărută în 1817, e privită de istoricii literari germani drept cea dintîi „nuvelă țărănească“ din literatura germană, Brentano fiind astfel considerat drept precursor al unui realism cu care el nu are absolut nimic comun. Povestea este scrisă pe un ton pur romantic, fantezist, un ton de basm (singurul pe care Brentano îl putea prinde bine) și care e dominant și în celelalte povestiri ale lui.

Fantezistă, chiar fantastică, este și altă povestire a lui, *Die mehreren Wehmüller und die ungarischen Nationalgesichter (Cei cîțiva Wehmüller și figurile naționale ungare)*, apărută tot în 1817, și care e ultima operă literară publicată de Brentano înainte de criza lui mistică. E o istorie, nu fără humor, țesută pe asemănarea dintre doi oameni și pe confuziile tragi-comice care rezultă din asemănarea lor. Asemănările și travestirile erau motive des întrebuințate de romanticii germani. Povestirea astăzi ni se pare nefirească, dezlînată, cu prea multe coincidențe, surprize și efecte ieftine, regăsiri, confuzii și aranjamente artificiale. Are totuși haz prin detaliile ei și dovedește simțul comicului și ironie. N-aș insista aici asupra ei dacă n-ar cuprinde și un pasaj care pe cititorul român îl poate interesa în chip deosebit — și care mi-a prilejuit și mie apropieri de lectură amuzante.

Acțiunea nuvelei se petrece prin anii 1815—1816 (epocă în care Brentano stătuse mult prin Austria, în special la Praga). Locul este la granița dintre Croația și Ungaria, pe timpul unei epidemii de ciumă. O țigancă, numită Mitidika, cîntă un cîntec care începe astfel :

> Mitidika ! Mitidika !
> Wien ŭng quatsch,
> Ba nu, ba nu n'am tsche fatsch
> Waja, Waja, Kur libu,
> Ich bin ich und du bist du.

Brentano nu dă o explicație a celor dintîi trei versuri. Editorii au observat însă, cum ușor putem observa și noi, că versurile acestea sînt românească stricată, mai exact românească transcrisă cu ortografie germană :

> Mititico, mititico,
> Vino-ncoace
> Ba nu, ba nu, n-am ce face !

Am regăsit cîntecul acesta în *Pandurul* de Bucura Dumbravă. Îl cîntă o fată, Călina, pe la 1821, în București :

> Mititico, vino-ncoace !
> Ba nu, neică, n-am ce face
> Mititico, vin' la noi !
> Ba nu, neică, nu te voi !

Cîntecul aveam să-l mai găsesc și cu alt prilej. În piesa *Rița Crăița* de Gala Galaction, publicată în numărul din noiembrie 1941 al *Revistei Fundațiilor regale*, un personaj observă că sînt țigani care „vorbesc românește la sute de kilometri depărtare de vatra poporului românesc“ și care n-au călcat niciodată pe la noi. Alt personaj completează observația amintind că în marele *Larousse*, la articolul „Bohémien“, sînt date ca exemplu de armonioasă limbă țigănească niște versuri dintr-un cîntec popular românesc. Personajul citează două dintre ele.

Aceste versuri, care se găsesc într-adevăr în *Larousse*, sînt exact acelea din povestirea lui Brentano și sînt transcrise, în *Larousse*, cu ortografia germană.

Dacă autorul articolului „Bohémien“ din *Larousse* a luat sau nu citatul său din Brentano, chestiunea aceasta nu ne privește aici. Apropierile pe care le-am făcut, pur întîmplătoare, nu vor să fie decît doar amuzante. Brentano va fi crezut și el, poate, că versurile pe care le spune Mitidika sînt limbă țigănească. Dar nici asta nu are mare însemnătate. La centenarul acestui mare, inegal și turburat spirit romantic, observațiile de mai sus, interesante pentru un român, nu reprezintă decît un simplu divertisment de cititor.

noiembrie 1942

centenarul unei prefețe

În iulie 1842, Balzac își adună pentru prima oară într-o ediție definitivă romanele și nuvelele pe care le publicase pînă atunci. Scrisese pînă la acea dată cam trei sferturi din ceea ce avea să rămînă după moartea lui. La această primă ediție completă a operelor sale, Balzac scrie o prefață, prefața la *Comedia umană*, titlu sub care romancierul își aduna opera lui, de pe atunci vastă.

Prefața aceasta, de la care s-au împlinit o sută de ani, este mai mult decît un simplu cuvînt introductiv în care un romancier își expune pe scurt metoda de lucru și modul în care vede și exprimă viața.

Din multe puncte de vedere, această introducere depășește scopul imediat pentru care a fost scrisă. Ea conține un program de artă literară, o concepție a romanului, care, cu mici variații, a rămas încă și astăzi vie, o concepție care a devenit o tradiție literară a romanului modern. Iată cîteva din ideile cuprinse în ea.

Societatea, afirmă Balzac, seamănă cu natura. „Diferențele între un soldat, un lucrător, un administrator, un avocat, un trîndav, un savant, un om de stat, un negustor, un marinar, un poet, un calic, un preot, sînt, deși mai greu de priceput, tot așa de considerabile ca acelea care deosebesc un lup, un leu, un asin, un corb, un rechin, o focă, o oaie etc. Așadar, există și vor exista mereu specii sociale

așa cum există specii zoologice." Romancierul are a studia aceste specii sociale, așa cum naturalistul studiază speciile zoologice. Istoria, spune Balzac, s-a ocupat întotdeauna de „seci și rebarbative nomenclaturi de fapte". Istoria moravurilor n-a scris-o nimeni. Sarcina aceasta revine romancierului. Balzac spune:

„Făcînd inventarul viciilor și al virtuților, adunînd principalele fapte ale pasiunilor, zugrăvind caracterele, alegînd evenimentele principale ale societății, alcătuind tipuri prin reunirea trăsăturilor mai multor caractere omogene, poate voi ajunge să scriu istoria uitată de atîția istorici, istoria moravurilor. Cu multă răbdare și mult curaj, aș realiza, cu privire la Franța și la secolul al XIX-lea, cartea aceea pe care toți o regretăm și pe care din nefericire Roma, Atena, Tyr, Memphis, Persia, India nu ne-au lăsat-o cu privire la civilizația lor."

Balzac își circumscria, modest, planul lui numai la Franța secolului al XIX-lea. Ideile pe care le expune în prefața lui aveau să depășească aceste limite. Concepția lui despre roman stă la baza romanului modern. De la el încoace, documentul omenesc, observația atentă a realității sociale, grija de a zugrăvi ceea ce este, și nu ceea ce ar putea fi, sînt pe primul plan în preocuparea celor mai mulți dintre romancieri.

Balzac, totuși, e departe de a mărgini aici sarcina romancierului. El cere scriitorului de roman „un devotament absolut unor principii". Romancierul, deci, nu trebuie să fie un fotograf al realității, ci și un interpret al ei, după cîteva principii personale. Balzac și le expune pe-ale lui. Cele două principale sînt creștinismul și monarhia. Discuția lor nu intră în cadrul acestui articol, care are de scop numai pomenirea metodei lui Balzac așa cum reiese din prefața lui. Cîteva citate vor întregi contururile acestei metode.

„Nu împărtășesc, spune Balzac, credința într-un progres indefinit în ce privește societățile umane. Cred însă într-un progres al omului asupra lui însuși. Cei care vor să vadă la mine o intenție de-a considera omul drept o creatură finită se înșeală în chip ciudat."

„Pasiunea e umanitatea întreagă. Fără ea, religia, istoria, romanul, arta, ar fi zadarnice."

Așadar, romancierul, aici, face un loc foarte mare relativității. Chiar dacă are principii, el nu vrea să le impună și să creeze în romanele lui o lume condusă de aceste principii. El urmărește realizarea, acolo unde există, a principiilor în care crede, dar el exprimă cu fidelitate obiectivă și caracterele, faptele, evenimentele care contrazic principiile lui.

Pînă la Balzac, romanul fusese de cele mai multe ori o narațiune cu întîmplări emoționante, menită mai mult să atragă și să placă. Balzac vrea, pe lîngă aceste însușiri, să dea romanului un caracter de istorie, de document, de lucru trăit, de adevăr.

Școala naturalistă avea să exagereze, în dezavantajul artei, întrebuințarea documentului trăit ; romanul de analiză avea să adîncească pînă la fastidios cercetarea ruajelor sufletești, în detrimentul acțiunii. Orice metodă bună poate să fie rău întrebuințată. Dar asta nu atinge cu nimic principiul ei sănătos. Metoda lui Balzac, care îmbină imaginația cu observația, invenția cu documentul trăit, este și astăzi singura în stare să ofere romancierului o călăuză și un îndreptar.

februarie 1943

o carte despre stil

În concepția modernă, stil înseamnă mai ales felul specific de simțire și de expresie al fiecărui scriitor luat în parte (acesta este și înțelesul vestitei vorbe a lui Buffon : „le style c'est l'homme même") și, abia în al doilea rînd, se înțelege prin stil elementele obiective ale scrisului. Fiind, așadar, ceva propriu scriitorului, ceva înnăscut, stilul, în concepția noastră a modernilor, se asociază greu cu noțiunea de deprindere, de studiu și de învățătură. Un stil care se învață și se capătă prin studiul anumitor reguli generale și permanente este aproape un non-sens.

Ceea ce se deprinde prin studiu și învățătură este meșteșugul scrisului, tehnica scrisului, arta literară, dar și aceasta numai pînă la un anumit punct, pînă acolo de unde încep talentul, vocația, adică iarăși însușirile înnăscute, care nu se învață, dar se păstrează și se dezvoltă, se perfecționează și se rafinează prin studiu.

Anticii, cînd vorbeau despre stil, aveau în vedere regulile generale, principiile permanente ale scrisului sau ale vorbirii, adică tocmai tehnica, arta, meșteșugul. O dată înțeles acest lucru, cititorul modern nu va cerceta fără folos o carte cum este *Tratatul despre stil* al lui Demetrios, tradus, cu comentarii și note istorico-literare și estetice, de către C. Balmuș și apărut de curînd la Iași. Om de adîncă pri-

cepere a literaturii eline şi latine, şi om de gust şi de talent în acelaşi timp, C. Balmuş, în afară de studii de specialitate ca *Étude sur le style de Saint Augustin*, *Tehnica povestirii la Plutarh* şi altele, a tradus *Daphnis şi Chloe*, vestitul roman al lui Longos, *Tratatul despre sublim* atribuit lui Longinos şi tradus odinioară de Boileau, iar acuma acest *Tratat despre stil*, operă atribuită multă vreme retorului Demetrios din Phaleron din secolul al IV-lea e.n., dar care, după cercetările cele mai recente, pare să aparţină unui scriitor cu numele de Demetrios de la sfîrşitul secolului I e.n.

Anticii, cînd vorbeau despre stil, aveau în vedere în primul rînd arta vorbirii, oratoria, discursul. De aceea, ei proclamă ca ţel principal al retoricii persuasiunea, convingerea. Concepţia aceasta se întinde şi asupra operelor literare propriu-zise, destinate să fie citite, nu auzite. Cititorul modern, pentru care scopul literaturii nu este atît convingerea, cît desfătarea, cunoaşterea sau simpla îmbogăţire psihică, se împacă mai greu cu felul anticilor de a concepe scrisul.

În retorica lor, anticii aveau în vedere mai ales stilul vorbit, stilul discursiv, oratoric. Aristotel, în *Retorica* lui, face deosebire între stilul scris şi stilul vorbit. „Din nenorocire, însă, — spune C. Balmuş într-o notă cu privire la această chestiune — retorica specială s-a ocupat numai de *agonistikè lexis*, de stilul vorbit, care interesa de aproape pe orator. De abia mai tîrziu, cînd retorica a pus stăpînire pe toată literatura, a luat în considerare observaţia justă a lui Aristotel şi a stabilit după ea o deosebire între stilul oratorului şi stilul scriitorului. [...] Acelaşi merit îl are printre retorii tîrzii şi Demetrios." (P. 144—145.)

Multele citate din poeţi, în special din Homer şi din Sappho, dovedesc că autorul *Tratatului despre stil* nu se gîndeşte numai la arta vorbirii şi la tehnica persuasiunii. Dar nu numai prin aceasta Demetrios se apropie mai mult de concepţia şi de înţelegerea cititorului modern. Se găsesc în el observaţii şi constatări cu privire la arta literară, care au o valoare permanentă.

Şi într-adevăr, cum n-ar avea ? Arta scrisului este întemeiată pe principii permanente şi pe elemente care nu se pot schimba. Ceea ce variază de la o epocă la alta este doar întrebuinţarea acestor elemente şi interpretarea acestor principii. Metafora are şi azi aceeaşi structură ca şi pe vremea grecilor celor vechi şi este bazată pe acelaşi principiu al asociaţiei între un obiect şi o semnificaţie care nu-i este proprie, dar care stă cu obiectul într-un raport de asemănare şi de analogie. Ceea ce diferă de la o epocă la alta, de la un scriitor la altul, este doar *distanţa* dintre termenii comparaţiei, noutatea asemănării şi a analogiei, întinderea deci şi elasticitatea, mai mare sau mai mică, a imaginaţiei metaforice. Noutatea stă numai aci.

Tratatul lui Demetrios, alcătuit într-un scop didactic, cuprinde, în cinci capitole cu trei sute patru paragrafe, toată materia clasică a retoricii. Ni se vorbeşte despre membrele frazei, despre perioadă, despre diferitele feluri de stil : măreţ, elegant, simplu şi energic, cu corelativele lor defectuoase : stilul rece, exagerare a stilului măreţ, cel afectat, degenerare a stilului elegant, stilul arid, care este simplitatea dusă la extrem, şi stilul neplăcut, adică acela în care energia expresiei atinge truculenţa şi oboseşte fără să emoţioneze. Un şir de paragrafe este consacrat figurilor de cuvinte, altul diferitelor feluri de expunere.

Lucrarea aceasta nu are aparenţa unui tratat complet de retorică, în care, cu pedanterie, să fie adunate toate speciile, diviziunile şi subdiviziunile figurilor de cuvinte şi de gîndire pe care liricii le-au inventat (e destul să amintesc, de exemplu, după A.-Ed. Chaignet, *La rhétorique et son histoire*, Paris, 1888, că o figură de cuvinte cum e sinecdoca, sugerarea întregului printr-una din părţile lui, *pars pro toto*, cuprindea treisprezece specii deosebite, fiecare cu definiţia, cu întrebuinţarea şi cu numele ei !). Autorul acestui tratat expune şi susţine cu exemple principiile de bază şi elementele esenţiale ale artei scrisului. Dar, mai cu seamă, ceea ce interesează pe cititorul de azi sînt multele lui observaţii subtile şi juste, din care voi cita cîteva, valabile şi utilizabile mereu :

„Preciziunea excesivă dovedeşte un spirit mărginit". De aci pînă la „suggérer, voilà le rêve" al lui Mallarmé nu e departe de loc.

În ce privește hiatul, acest balaur stilistic, cu care francezii în epoca lor clasică dădeau o luptă de moarte, și a cărui obsesie domnește pînă astăzi în poezia franceză, cu efecte adeseori paralizante, Demetrios se arată îngăduitor, admițîndu-l în multe cazuri.

În literatură expresia e totul. Domni foarte gravi, desigur, încruntă din sprîncene și mormăie nemulțumiți auzind această paradoxală, după ei, afirmație. Nu vă grăbiți cu dojana : un grec deștept din primul secol al erei noastre a spus și el același lucru : „Nu trebuie, spune Demetrios al nostru, să ținem seama atîta de lucrurile spuse, ci de felul cum sînt spuse, căci se poate ca cineva povestind fapte mari într-o formă sărăcăcioasă să facă un lucru nepotrivit cu subiectul. De aceea se zice că sînt și unii scriitori de talent [...] care vorbesc de lucruri impresionante fără să impresioneze" (p. 77).

O observație justă cu privire la întrebuințarea *cu măsură* a clarității este următoarea : „Tot ce-i bănuială produce mai multă groază, unul închipuindu-și una și altul, alta, pe cînd lucrurile spuse clar și deschis e firesc să nu fie luate în seamă, întocmai ca și oamenii despoiați de îmbrăcăminte" (p. 89).

Simțim uneori în aprecierile lui Demetrios, firește, și intervalul de optsprezece veacuri care ne desparte de el. Ca exemplu de stil afectat, de „cacozelie", el dă într-un loc frazele următoare : „Centaurul călărind pe el însuși" și : „Pinul cîntă încet din trișcă la adierea vîntului". Nouă, celor de azi, aceste imagini ni se par numai îndrăznețe, cel mult, și găsim în ele poezie (mai ales în cea din urmă). Dar avem, ce-i drept, o elasticitate mai mare în găsirea de comparații, efect al experienței romantice, pe care grecul de-acum o mie opt sute de ani n-o avea. Demetrios, astăzi, n-ar mai găsi că sînt afectate metaforele de mai sus. Ar găsi însă și azi destule probe de stil afectat (meteahna e permanentă, doar punctul de vedere se schimbă).

Iată o observație cu privire la obscuritate : „Adesea chiar obscuritatea dă frazei vigoare, căci tot ce-i numai bănuială impresionează mai tare, iar tot ce-i lămurit nu prea e luat în seamă" (p. 180).

Demetrios e foarte larg în concepția lui despre frumusețea literară și uneori surprinzător de modern în ce privește gustul lui și judecățile estetice pe care le rostește. Istoricul literar englez Atkins, citat de C. Balmuș în introducerea sa, are dreptate cînd spune că adevărurile exprimate de Demetrios, „întemeiate pe cunoașterea intimă a clasicilor greci, nu-s valabile numai pentru stilul grec, ci pentru proza tuturor timpurilor".

august 1943

note despre Faust

O nouă traducere franceză a lui *Faust* a apărut în două volume, la Union latine d'éditions din Montpellier. De fapt, nouă este aici numai traducerea părții a doua din *Faust*, făcută de Alexandre Arnoux și Rainer Biemel. Pentru partea întîi, editorii au reeditat vechea traducere a lui Gérard de Nerval din 1828, traducere care a devenit clasică.

În altfel de vremuri decît cele de azi, o nouă traducere a părții a doua din *Faust* ar fi fost desigur salutată ca un eveniment literar important, ca un remarcabil fapt de cultură și de artă, cum de altfel și este. Într-adevăr, a traduce partea a doua din *Faust* nu este o întreprindere banală, nici chiar în Franța, unde traducerile operei lui Goethe nu lipsesc. Al doilea *Faust* a fost tradus în franceză de mai multe ori. E destul să amintesc printre traducerile mai vechi pe acelea ale lui Jacques Porchat și Blaze de Bury și, mai aproape de noi, traducerea lui Lichtenberger, corectă, dar lipsită de culoare și de suc, imagine neînsuflețită a unei opere vii.

Cu traducerea lor Arnoux și Biemel au vrut tocmai să transpună viu în franceză poemul lui Goethe. Traducătorii nu s-au condus după principiul literalității, al exactității lexicale, ci după acela al echivalenței de sens și de ton, principiu mult mai greu de realizat decît acela al strictei traduceri literale.

Poezia lui Goethe a trecut toată în textul francez și, lucru și mai interesant, toate pasajele lipsite de poezie din al doilea *Faust* au rămas aidoma în haina lor franceză, cu toată grija traducătorilor de a tăia și rotunji unele lungimi, mai ales din actul al patrulea.

Partea a doua a lui *Faust* este inegală ca realizare artistică. Pe lîngă frumuseți de primul rang, ea conține și pagini de umplutură, lungimi fastidioase, îngrămădiri prozaice de considerații, uneori destul de plate, sau interesante dar fără nici un răsunet poetic : material netransformat artisticește. Lucrul acesta l-a simțit și l-a exprimat foarte bine Walter Pater, cînd, în capitolul despre Winkelmann din cartea sa asupra Renașterii, spune că Goethe, în partea a doua a lui *Faust*, n-a izbutit „să convertească toate ideile în imagini" așa cum a izbutit în partea întîi.

Afirmația lui Pater este perfect exactă. Dacă frumusețile părții a doua întrec uneori pe acelea din partea întîi prin adîncimea gîndului, prin originalitatea invenției și prin strălucirea expresiei — în schimb și pasajele fără suflu poetic, discursive, dar nu convingătoare, reci și aride, sînt și mai multe, și mai pronunțate decît în partea întîi, în care, la drept vorbind, ele aproape că nici nu există. Ideile neconvertite în imagini, blocuri pe care artistul n-a avut vreme să le cioplească, astupă uneori galeriile acestui vast muzeu care este *Al doilea Faust*, întîrzie și obosesc zădarnic atenția. Partea a doua din *Faust* are, prin subiect, mai multă mișcare și mult mai multă variație de acțiune decît partea întîi. Dimensiunile aici ating colosalul : curtea împăratului ; balul florentin cu sutele lui de personaje ; mascarada în care Faust scoate din adîncuri, de la misterioasele zeițe numite Mame, trepiedul cu ajutorul căruia evocă pe Elena de la Sparta ; noaptea de Walpurgis clasică ; palatul lui Menelau de la Sparta și aducerea Elenei, peste veacuri, în burgul medieval al lui Faust ; apoi actul al patrulea, al războiului și al celor trei giganți cu care Faust învinge oastea Anticezarului ; în sfîrșit, actul al cincilea cu moartea lui Faust și apoteoza de la sfîrșit... O continuă schimbare de decoruri, de tonuri și de sensuri.

Totuși, mișcarea, puternică în detaliu sau în pasaje izolate, nu se menține puternică în ansamblu, de la început pînă la sfîrșit. În partea întîi, deși acțiunea nu depășește ca

loc tîrguşorul medieval (doar cu un salt pe vîrful Brockenului şi altul în taverna din Lipsca), impresia de mişcare şi de viaţă este mult mai mare. Totul este viu în partea întîi a lui *Faust*. Nu se poate spune însă acelaşi lucru despre partea a doua. Aici, ne întîmpină uneori alegoria fastuoasă, dar stearpă, discursul versificat şi tonul didactic. Şi, lucru iarăşi destul de ciudat, tocmai materialul mai puţin viu prin el însuşi a fost mai bine convertit în imagini, de exemplu personajele mitologice din noaptea de Walpurgis clasică, în timp ce materialul apt prin firea lui să fie însufleţit mai uşor a fost şi cel mai slab tratat, de exemplu războiul din actul al patrulea plin de lungimi obositoare, de tirade prozaice, fără căldură, fără elan şi în care cei trei giganţi care ajută pe Mephistopheles şi pe Faust să cîştige lupta nu sînt decît trei mucede păpuşi evocate silnic din Apocalips. Dimpotrivă, figurile din mitologie trăiesc: centaurul Chiron zburdă viu pe cîmpiile pharsalice, Elena izgonită pleacă din palatul de la Sparta şi din clasicismul elin şi îi auzi pasul cum răsună pe lespezile veacurilor, în drumul ei prin timp către castelul german-romantic al lui Faust. Tot aşa de vii se mişcă şi vorbesc şi grifonii şi sfinxii şi toate celelalte personaje de legendă şi de mit, care întîmpină pe Faust şi pe Mephistopheles în sabatul clasic. Aici ideile sînt toate „convertite în imagini". Puterea aceasta magică a artistului, de a converti idei în imagini, Goethe o are în chip inegal în partea a doua a lui *Faust*. E drept că şi materialul cu care a avut de luptat a fost imens, aspru uneori, rebel sub daltă, greu de stăpînit. S-a dat aici o luptă michelangelescă între artist şi materia informă, luptă pe care o simţim citind a doua parte a lui *Faust*, şi mai ales citind printre rînduri. *Faust* a fost opera de o viaţă întreagă a lui Goethe. Lucra la ea, corectînd, şlefuind, cu cîteva zile înainte de moarte, cînd avea optzeci şi doi de ani. A pus în această operă tot visul, toată înţelepciunea, toată închipuirea şi toată experienţa lui, toată îndemînarea lui artistică şi, în acelaşi timp, multe din ticurile lui de burghez comod, viziunea lui panoramică, lucidă, obiectivă, alături de tendinţa lui didactică şi sentenţios moralistă. În Goethe coexistau calităţi superioare de inteligenţă, de vis şi de simţire, şi apucături de mic burghez, care n-au rămas fără înrîurire asupra activităţii lui spirituale. Multe din aceste apucături erau ale timpului: mania nobiliară, de exemplu, şi respectul faţă de titluri (care nu e numai al timpului, ci şi al naţiei). În Goethe apare des, cîteodată prea des, excelenţa-sa domnul consilier intim al ducelui de Saxa Weimar, „grossherzoglicher Sachsen Weimarischer wirklicher Geheimrat und Staatsminister von Goethe", precum şi respectul adînc al funcţionarului meticulos faţă de ierarhia socială, de protocolul birocratic şi de titlurile de orice fel. Coexistenţa acestor calităţi superioare şi a acestor apucături burgheze se simte uneori şi în partea a doua a lui *Faust*, într-o formă de o corectitudine perfectă, în versuri bine cioplite, cu o mare bogăţie de ritmuri şi rime. În traducere, unde proza cadenţată înlocuieşte de multe ori versul, pasajele în care „convertirea ideilor în imagini" nu s-a făcut complet ies şi mai limpede în evidenţă. Ceea ce dovedeşte încă o dată conştiinciozitatea exemplară a traducătorilor. În schimb, toate frumuseţile operei, toată marea poezie din *Faust* (una din rarele poezii care merită numele de sublim) a găsit în franceză, datorită iscusinţei celor doi traducători, o haină cu totul demnă de textul original.

octombrie 1943

pe urmele suprarealismului

Poezia franceză a trecut în ultimele trei decenii prin multe experienţe. Aceste experienţe au primit uneori numele de şcoli sau curente, dar nici una din ele n-a avut amploarea care să-i dea dreptul să fie numită astfel. Nici una n-a căpătat vigoarea şi importanţa pe care le avuseseră mai de mult mişcări literare adînci şi cuprinzătoare ca romantismul, şcoala naturalistă, şcoala parnasiană, simbolismul.

Nici unanimismul lui Jules Romains, nici chiar dadaismul lui Tristan Tzara, cu toată vîlva de scandal pe care a stîrnit-o, nu reprezintă curente adînci şi ample. Ele sînt mai mult răsfrîngeri ale unor activităţi individuale, şi nu manifestări colective. Singur suprarealismul poate fi privit ca o mişcare organizată, cu principii limpede formulate (aplicate, în chip ciudat, la stări obscure de suflet), principii de tehnică poetică oarecum, cu o metodă de investigaţie poetică, în sfîrşit, cu toate aparenţele unui sistem poetic bine stabilit.

Suprarealismul durează, desigur, prin ideile lui mai mult decît prin rezultatele pe care le-a dat. Opera poetică suprarealistă este, cu excepţia poeziei lui Paul Eluard, un morman inform de material susceptibil să devină poezie, să fie prelucrat. Metoda scrierii automatice, fără controlul inteligenţei, nu poate duce la poemul organizat. Este drept că

suprarealistul pur respinge poemul organizat, respinge orice artă poetică.

„Suprarealismul, spune André Breton, este automatismul psihic pur, prin care se exprimă, fie verbal, fie prin scris, fie în orice alt mod, activitatea reală a gîndirii. Este dictéul gîndirii, în afara oricărui control exercitat de raţiune, în afara oricărei preocupări estetice şi morale." (*Manifeste du surréalisme*, 1924.)

Poetul, aşadar, nu este omul de talent, de meşteşug şi de simţire care, cu antene deosebit de fine, adulmecă sensuri neobservate de ceilalţi muritori şi le exprimă într-o formă inteligibilă.

Poet este orice om : „Suprarealismul, prin intervenţia automatismului şi a visului, tinde către anonimatul poetic, către poezia care trebuie să fie făcută de toţi" (Georges Hugnet, *Introducere* la *Petite anthologie poétique du surréalisme*, Paris, 1934, p. 24).

Dar ce înseamnă asta altceva decît desfiinţarea individualismului poetic, negarea principiului poetic însuşi, aşa cum a fost înţeles pînă acum ? Suprarealismul vrea să aducă o transformare totală a conceptului poeziei, alungînd şi dispreţuind personalitatea generatoare de poezie şi arta care organizează inteligibil materialul poetic încă inform. Într-adevăr, citind poemele din chiar această *Antologie* pomenită mai sus, îţi dai seama că toate seamănă între ele : este o identitate de ton, de conţinut, de formă între un poem de René Char, unul de Crevel şi unul de Benjamin Péret. Asta dovedeşte că toţi au aplicat cu stricteţe metoda scrisului automatic. Toţi sînt la fel ; nici un semn de stil personal nu-i distinge unul de altul. Se realizează astfel poezia anonimă, a tuturora, pe care oricine o poate face.

Experienţa suprarealistă are acum vreo douăzeci de ani de existenţă. Este deci timpul să ne întrebăm ce rezultate a dat, care a fost influenţa ei în poezia franceză actuală, ce rămîne deocamdată din ea, ce va dura din rezultatele ei. La întrebările acestea răspunde într-o mare măsură o recentă antologie alcătuită şi publicată de René Bertelé sub titlul de *Panorama de la jeune poésie française* (Robert Laffont, Marseille, 1942).

Revoluția suprarealistă se simte în multe din paginile acestei culegeri de poeme alese din treizeci și trei de poeți tineri (mulți dintre ei încă n-au împlinit treizeci de ani).

Poeții din această antologie, deși nu practică scrisul automatic și sînt inteligibili, totuși păstrează o mare libertate față de meșteșugul poetic, disprețuiesc prozodia clasică, ritmul, rima. Se poate însă observa o tendință de organizare a poemului, tendință manifestată mai ales prin întrebuințarea alexandrinului clasic, bine umplut, sonor, cu toată lipsa rimei. Absența pitorescului se face de asemeni remarcată. Metaforele sînt întrebuințate aproape întotdeauna pentru ilustrarea unei impresii, a unui gînd, a unei agitații interioare, și nu pentru descripție plastică.

Suprarealismul, prin teoria poeziei anonime și metoda scrisului automatic, mergea logic către negarea poeziei, cum observă și autorul acestei antologii în micul studiu care deschide volumul : „Suprarealismul avea de rezultat sfîrșitul poeziei scrise". Pentru suprarealiști, „emanciparea finală a poeziei, care fusese multă vreme prizonieră a formelor, era încorporarea ei, întoarcerea ei la viață". Dar această întoarcere la viață însemna pur și simplu anihilarea poeziei, suprimarea ei, topirea ei în anonimat. Cum Bertelé remarcă foarte bine, suprarealiștii cei mai fideli sistemului au părăsit poezia și au încetat de a mai scrie trecînd la acțiune, la acțiunea politică îndeosebi. Cei care au continuat să scrie, Paul Eluard în primul rînd, au revenit către inteligibil și către poemul organizat, fie chiar sub forma cea mai simplă, a notațiunilor scurte, au revenit cu alte cuvinte la creația poetică înțeleasă ca atare, și nu ca un sondaj în inconștient, în zonele de noapte ale conștiinței. Suprarealiștii reduceau actul poetic la această scormonire a inconștientului, din care, prin mecanismul scrisului automatic, scoteau un minereu de fapte psihice, pe care îl lăsau în stare brută, neprelucrat, ininteligibil și incomunicabil chiar pentru conștiința din adîncurile căreia fusese scos. Iată de ce, ca să revin la cele spuse mai sus, rezultatul sforțării suprarealiste este un material psihic considerabil, dar inform și destinat să rămînă astfel mereu.

Metoda, totuși, și teoria trebuie să fie luate în seamă. Suprarealismul are marele merit că a reafirmat independența poeziei, care nu trebuie să slujească nici unui scop extraneu. Suprarealismul a scos cu putere în evidență valoarea pe care o au pentru creația poetică inconștientul și stările de vis. A reabilitat miraculosul : „Miraculosul e mereu frumos, orice miraculos e frumos, ba chiar numai miraculosul e frumos". Fraza aceasta e a lui André Breton. Cu o sută și mai bine de ani înaintea lui Breton, Novalis gîndea și afirma același lucru. Ceea ce dovedește că în poezie noutatea este de multe ori o întoarcere.

Pe drumul acesta al întoarcerii se pare că pășește acum poezia tînără franceză, îmbogățită însă cu toate experiențele ultimilor ani, experiențe dintre care suprarealismul este cea mai fecundă în rezultate folositoare poeziei. Paginile *Antologiei* lui Bertelé lasă impresia unui viguros avînt de creație, cu un material proaspăt, curat, rodnic. Automatismul suprarealist este frînat de o hotărîtă tendință de organizare. Dicteul subconștientului devine astfel inteligibil și comunicabil. Visul difuz s-adună în poem.

noiembrie 1943

poezia brînzei

Un semn care deosebește în chip hotărît poezia de la romantici încoace, de poezia epocilor trecute, este înnoirea expresiei, căreia îi corespunde în chip necesar lărgirea vocabularului, lărgire care a mers chiar pînă la cuprinderea în poezie a limbajului de toate zilele.

Fenomenul s-a produs cu o mare intensitate mai ales în literatura franceză, în care regulile și tradiția, prejudecățile și conservatorismul erau mai trainice decît în alte literaturi. Aici, lărgirea vocabularului poetic a constituit o luptă de cucerire pas cu pas, care a durat timp îndelungat. Au trebuit, de exemplu, cîteva zeci de ani pînă cînd batista Desdemonei să ajungă să fie numită batistă pe scena Comediei Franceze. Ca să nu jignească bunul-gust al spectatorilor, traducătorii francezi ai lui *Othello* înlocuiau, la reprezentație, vulgara batistă prin eșarfă, panglică, brățară, buclă de păr. Abia tîrziu, în plină revoluție romantică, Alfred de Vigny, în traducerea lui (plină și ea de omisiuni și atenuări, pentru a nu se jigni bunul-gust) îndrăznește, în 1829, să aducă pe scena Comediei Franceze disprețuita batistă. Scandalul a fost, bineînțeles, mare. Dar și pasul înainte a fost considerabil.

În poezia lirică, lucrurile au mers și mai greu. Aici limbajul poetic, strict delimitat față de acela al prozei, s-a

menținut multă vreme, cu tenacitate, atît în opera poeților, cît și în gustul publicului.

Limitarea vocabularului poetic nu este numaidecît o consecință a numărului limitat de teme lirice. Tendința poeziei, de un secol și jumătate încoace, a fost tocmai o sporire a acestor teme. Sforțarea a avut ca rezultat în primul rînd o considerabilă sporire a mijloacelor de expresie.

Dar, firește, s-a ajuns și în această privință la exces. De la ideea că poezia nu trebuie și nu poate exprima decît anumite teme, s-a ajuns la ideea exact opusă, că ea poate să exprime orice. Între aceste două idei este loc, desigur, pentru a treia, care ar ține seama de faptul că versul, prin firea lui, nu poate exprima orice și că sînt teme mai puțin potrivite pentru poezie și care nu pot fi cultivate cu folos decît în proză. Deosebirea aceasta nu e provocată de un bun-gust arbitrar și variabil după epoci, ci izvorăște din firea lucrurilor.

Nu mai există expresii poetice decît în definițiile manualelor de poetică și de retorică, pe care poeții de azi nu le citesc. Ar trebui să le răsfoiască, nu ca să le urmeze, ci ca să afle ceea ce a fost altădată și, cunoscînd trecutul, să judece mai bine ce se poate face astăzi. Concepția despre frumos nu este aceeași în toate timpurile. În poezie expresia e hotărîtoare. Cînd expresia apare ca învechită, tema, oricît ar fi de adîncă și de trainică, spune foarte puțin.

Sîntem chiar în ciuda atîtor înnoiri din ultimul secol, încă la început. Poezia n-a cuprins în domeniul ei decît puține aspecte pe care să le întrebuințeze metaforic și imagistic. Mai sînt încă atîtea rechizite învechite, pe care toți le întrebuințăm, clișee comode, expresii tocite, termeni de comparație uzați. Orașul mare, de exemplu, deși intrat în versuri încă de mult, de la Baudelaire, de la Hugo chiar, nu a dat poeziei decît o mică parte din ceea ce poate da și din ceea ce poezia poate lua fără teamă de degradare.

Proza, în schimb, a cuprins domeniile cele mai felurite, exprimînd absolut orice, chiar și poezia anumitor teme și obiecte, pe care versul multă vreme s-a sfiit să le cultive. Opera lui Zola oferă, în această privință, exemple uimitoare. Multe teme, considerate ca nepoetice de către o estetică îngustă, sînt cultivate de Zola cu o mare vigoare poetică.

Pentru cine cunoaşte firea adîncă a lui Zola, lucrul nu e de mirare. Şeful şcoalei naturaliste a fost un sacerdot romantic care s-a caterisit singur, dar în care vechea vocaţie nu s-a putut stinge cu totul.

Zola a construit multe din romanele lui în jurul unui element caracteristic al societăţii moderne. În *L'assommoir*, e cîrciuma de mahala în care muncitorii s-adună sîmbătă seara ; în *Germinal*, e mina ; în *Au bonheur des dames*, e marele magazin, în *Pot-Bouille*, casa cu multe apartamente şi zeci de locatari, în *La bête humaine* sînt drumul de fier, gara, locomotiva. Toate aceste elemente materiale domină, influenţează, inspiră elementul uman al romanelor, firea, gesturile şi faptele personajelor, aşa încît Cîrciuma, Mina, Hotelul, Maşina, Bursa etc. apar ca nişte uriaşe personaje centrale, mai mult : ca nişte fiinţe dominante, care impun existenţe şi modelează caractere, nişte divinităţi moderne, puternice şi însufleţite faţă de om de sentimente mai mult duşmănoase.

Procedeul mai fusese folosit. În *Notre-Dame de Paris*, Hugo făcuse din Catedrală figura centrală a romanului.

Dacă informaţia lui Zola este abundentă şi observaţia lui amănunţită, în schimb, expresia lui este excesivă şi pitoresc romantică, şi apare de multe ori ca o îngrămădire de detalii viu colorate. Descrierile lui se umflă repede pînă la colosal, avînd uneori asemănări cu acelea ale lui Victor Hugo. Rezultatul este, adeseori, o poezie a descripţiilor, puternică. Şi este o poezie de multe ori ieşită dintr-un material considerat ca foarte puţin poetic.

Lucrul acesta apare mai ales în *Le ventre de Paris*, publicat în 1873. Aici personajul central, gigantic, monstruos, sînt Halele din Paris. Halele centrale sînt „pîntecele Parisului", enorma burtă în care se adună alimentele venite din toate provinciile Franţei. Descripţiile în acest roman copleşesc personajele şi acţiunea. Viaţa Halelor este adevăratul subiect al cărţii. Zola descrie neobosit şi meticulos toate compartimentele Halelor, măcelării, fructării, pescării, brînzării, nelăsînd nimic deoparte, scoborîndu-se în subsolurile rău mirositoare, arătînd culisele murdare ale aprovizionării unui mare oraş.

Şi totuşi o poezie puternică se desprinde din aceste pagini de descripţii. Zola ridică totul la valoare de poezie, fără să falsifice nimic, dar transfigurînd prin splendoarea expresiei totul. Dovadă această descripţie a brînzeturilor puturoase, care acompaniază cu orchestra duhorilor lor diverse sfatul a trei femei care bîrfesc. Nici nu se putea mai potrivit decor pentru clevetirea acestor scorpii, care pun la cale un denunţ. E vorba de un revoluţionar de la 1848, pe care regimul lui Napoleon al III-lea l-a deportat în Guyana şi care, evadat, s-a întors la Paris, unde, sub un nume fals, a ajuns inspector la Hale.

Cele trei femei, o brînzăriţă, o bătrînă scăpătată care îşi petrece vremea tîrguind şi mai mult căpătînd de pomană rămăşiţe de alimente, apoi o fructăreasă dolofană şi drăguţă, stau de vorbă în prăvălia brînzăriţei. Pagini întregi durează conversaţia celor trei, în acompaniamentul mirosurilor pe care le răspîndesc zecile de feluri de brînzeturi. Sînt pagini de înaltă artă. Poezia brînzei poate sta alături de aceea a florilor sau a îngerilor.

„Alors, commençaient les puanteurs ; les mont-d'or, jaune clair, puant une odeur douceâtre ; les troyes, très épais, meurtris sur les bords, d'âpreté déjà plus forte, ajoutant une fétidité de cave humide ; les cammembert, d'un fumier de gibier trop faisandé ; les neufchâtel, les limbourg, les marolles, les pont-l'évêque, carrés, mettant chacun leur note aiguë et particulière dans cette phrase rude jusqu'à la nausée ; les livarot, teintés de rouge, terribles à la gorge comme une vapeur de soufre ; puis enfin, par-dessus tous les autres, les olivet, enveloppés de feuilles de noyer ainsi que ces charognes que les paysans couvrent de branches, au bord d'un champ, fumantes au soleil. La chaude après-midi avait amolli les fromages ; les moisissures des croûtes fondaient, se vernissaient avec des tons riches de cuivre rouge et de vert-de-gris, semblables à des blessures mal fermées ; sous les feuilles de chêne, un souffle soulevait la peau des olivet, qui battait comme une poitrine d'une haleine lente et grosse d'homme endormi ; un flot de vie avait troué un livarot, accouchant par cette entaille d'un peuple de vers. Et, derrière les balances, dans sa boîte mince, un géromé anisé répandait une infection telle, que des mouches étaient tombées autour

de la boîte, sur le marbre rouge veiné de gris." („Şi deodată duhorile începeau : montdorul, galben-clar, răspîndind o putoare dulceagă ; brînza de Troyes, foarte îndesată, stîlcită pe margini, mai aspră, adăugînd o duhoare de pimniță umedă ; camamberul cu miros de vînat prea fezandat ; livarotul, roșiatic, cumplit în gît ca un abur de pucioasă ; și în sfîrșit, peste toate celelalte, olivetul, înfășurat în foi de nuc, ca stîrvurile acelea pe care țăranii le acoperă cu crengi pe margini de lanuri, și care aburesc la soare. După-amiaza călduroasă muiase brînzeturile ; mucegaiurile cojilor se topeau, se poleiau cu tonuri de aramă roșie și de cotleală, asemenea unor răni rău închise ; sub frunzele de stejar un suflu umplea pielea olivetului, care palpita ca un piept, cu un răsuflet domol și adînc de om adormit ; un val de viață găurise un livarot, care născuse prin spărtură un popor întreg de viermi. Și mai în fund, după balanță, în cutia lui subțire, un géromé cu chimion împrăștia o infecție atît de cumplită, încît niște muște căzuseră împrejurul cutiei pe marmura roșie cu vine cenușii.")

Vizual, descripția e tot atît de viguroasă :

„Trois bries, sur des planches rondes, avaient des mélancolies de lunes éteintes." „Les roquefort, eux aussi, sous des cloches de cristal, prenaient des mines princières, des faces marbrées et grasses veinées de bleu et de jaune, comme attaqués d'une maladie honteuse de gens riches qui ont trop mangé de truffes." („Trei rotogoale de brie, pe funduri rotunde, aveau melancolii de luni stinse." „Rocforturile, și ele, sub clopote de cristal, luau atitudini princiare, figuri învinețite și grase cu vine albastre și galbene, parcă lovite de o boală rușinoasă de oameni bogați care au mîncat prea multe trufe.")

Brînzeturile alcătuiesc o orchestră de mirosuri. Duhorile cîntă :

„Le parmesan jetait par moments un filet mince de flûte champêtre ; tandis que les bries y mettaient des douceurs fades de tambourins humides. Il y eut une reprise suffoquante du livarot. Et cette symphonie tint un moment sur une note aiguë du géromé anisé prolongée en point d'orgue." („Din cînd în cînd parmezanul scotea un glăscior subțire de fluier rustic ; în timp ce briul aducea sarbede gîngureli de darabane plouate. La un moment dat se simți o repriză sufocantă a livarotului. Și această simfonie culmină o clipă în nota ascuțită a géromé-ului cu chimion, prelungită în tonuri de orgă.")

Poezia aceasta a brînzeturilor mirositoare, cu vreo cîțiva ani mai tîrziu, avea s-o exprime cu mult talent și Maurice Rollinat în poemul său *La belle fromagère* ~ *Frumoasa brînzăriță* (*Les névroses*, 1883) :

Quand sa lame entamait Gruyère et Roquefort,
Je la voyais peser sur elle avec effort,
Son petit nez frôlant les croûtes ;
Et rien n'était mignon comme ses jolis doigts
Découpant le Marolle infect où par endroits,
La vermine creusait des routes.

Près de l'humble comptoir où dormaient les gros sous
Les géromés vautrés comme des hommes saouls
Coulaient sur leur clayon de paille,
Mais si nauséabonds, si pourris, si hideux,
Que les mouches battaient des ailes autour d'eux
Sans jamais y faire ripaille.

Or, elle respirait à son aise, au milieu
De cette âcre atmosphère où le roquefort bleu
Suintait près du Chester exsangue.
Dans cet ignoble amas de caillés purulents,
Ravie elle enfoçait ses beaux petits doigts blancs,
Qu'elle essuyait d'un coup de langue.

(Cînd își înfigea cuțitul în șvaițer și-n rocfort, o vedeam cum se lăsa pe el opintindu-se și atingînd brînzeturile cu năsucul ; și nimic nu era mai gingaș decît să vezi cum degetele ei frumoase tăiau marolul infect în care, pe alocurea, își croiau drumuri viermii. Lîngă tejgheaua umilă în care dormeau gologanii, géromé-urile răsturnate ca niște bețivani se topeau pe leasă, dar erau atît de rău mirositoare, atît de putrede, atît de urîte, încît muștele dădeau din aripi împrejurul lor fără să facă chef cu ele. Ea însă respira nestingherită în mijlocul acestei atmosfere înțepătoare, în care rocfortul vînăt asuda lîngă chesterul gălbejit. În această infamă grămadă de închegături purulente, încîntată, ea își înfunda degetele mici, frumoase și albe, și pe urmă și le ștergea cu limba.)

Aceste strofe au, ca şi descripţiile lui Zola, nu numai o valoare de artă, ci şi una de exemplu. În sine nici o temă nu-i urîtă sau vulgară ; urîte şi vulgare sînt numai ochiul care priveşte şi spiritul care contemplă şi exprimă.

Nu calitatea temei e hotărîtoare, ci calitatea celui care o întrebuinţează şi care o transfigurează fără s-o falsifice. Orice subiect are dreptul la expresia poetică, aşa cum orice om are dreptul la fericire.

1945

Ion Pillat şi adîncimea formei

Ion Pillat a fost, în adîncul firii lui, un clasic. *Limpezimi* se numeşte unul din volumele lui de poezii. E un titlu care se potriveşte întregii lui opere poetice. Dar limpezimea nu exclude adîncimile, ba chiar, dimpotrivă, le însoţeşte de multe ori. Adîncimea limpede este însuşirea de căpetenie a clasicismului.

În poezia lui Pillat adîncimea apare, de obicei, nu atîta în ce priveşte conţinutul, cît mai ales în ce priveşte arta versului, meşteşugul formal. Există o adîncime a formei poetice pe care nu toţi poeţii o au. La această adîncime ajungi printr-o vocaţie nutrită îndelung cu studiu şi perfecţionată prin muncă. Baudelaire dă să se înţeleagă că acest studiu este tot una cu extazul poetic ; într-un cunoscut poem din *Les fleurs du mal,* Frumuseţea spune :

> Les poètes devant mes grandes attitudes,
> Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
> Consumeront leurs jours en d'austères études.

Pillat a cunoscut adîncimea formei şi a lucrat necontenit ca s-o realizeze. Cu fiecare nou volum, preocuparea adîncimii formale se arată la el tot mai puternic, cu rezultate tot mai sigure şi mai frumoase.

Citind multe din poemele lui, cineva ar putea crede că ele au țîșnit dintr-o dată perfecte, din inspirația poetului, ca Venus din spuma mării. Cercetătorul atent își dă seama însă că aceste poeme limpezi și armonioase au fost pregătite cu un meșteșug care este cu atît mai prețios, cu cît urmele lui nu se mai văd.

Tonul face, într-o mare măsură, poezia. Deasupra conținutului se ridică un sens subtil, pe care îl simți direct și adînc, ca apropierea pădurii, ca boarea unei ape nevăzute, ca un fior intraductibil în vorbe inteligibile.

Sînt în Pillat multe poeme din care acest fior de poezie adîncă se desprinde.

Iată de exemplu, un sonet din ciclul intitulat *Scutul Minervei* :

Sub rod se-ndoaie pomul cînd seva îl pătrunde,
El ce sfida prierul cu verzile lui frunți,
Și rîul fără-astîmpăr ce spumega prin munți
La vale poartă pașnic corăbiile pe unde.

Departe jocul fraged al anilor se-ascunde
Și iată-i, rari pe tîmplă, întîii peri cărunți,
Cînd patimi împlinite s-au arcuit în punți
Și fecundate doruri s-au liniștit profunde.

Ca șarpele de-acuma îmi schimb noroc și piele
Căci soarta nu-mi apleacă viața în zadar
Cu versuri care-atîrnă din ce în ce mai grele.

În toamna unde darul se pîrguie-n tăcere
Aștept să vii și, rece, cu dreptul tău cîntar,
Să-mi hotărăști măsura de-amaruri și de miere.

Poemul e alcătuit cu o siguranță deplină și cu o perfectă cunoaștere a mijloacelor. Rimele catrenelor n-au fost alese la întîmplare. Pentru tonul grav care trebuia realizat era nevoie de cuvinte cu sunet adînc, un sunet de apă vuitoare, de vînt prin funduri de păduri, un sunet de toamnă sufletească, fără stridențe, pătrunzător fără sfîșieri, potrivit cu firea însăși a poetului. Rimele catrenelor cuprind, toate, acest sunet întunecat — *u* —, care prin repetarea lui

de opt ori realizează perfect intenția poetului. Aliterația ultimului vers este, iarăși, un mijloc potrivit pentru ca finalul să se fixeze durabil în amintire ; acesta e un procedeu obișnuit în sonet, unde versul din urmă trebuia să fie frapant, fie prin conținut, fie prin sonoritatea lui. În sonetele din *Scutul Minervei,* versul final, chiar terțetul final, este aproape totdeauna de-o sonoritate deosebită :

Nimic nu se re-ntoarce la fel a doua oară ;
Nici anotimp, nici suflet, nici pasăre, nici cer...
Eternă doar Minerva cu lira le măsoară.

Sau :

Chiar Egipanul tainic, ducînd la colțul gurii
Un nai de trestii, lasă, cînd repede, cînd rar,
Lung lauda să sune în liniștea pădurii.

Iată și două terțete dure, al căror vers final arată firea adevărată a limpezimii lui Pillat :

De lauda, de ura lor oarbă azi nu-mi pasă.
M-am depărtat de-un laur ce-n fiecare zi
Pe altă frunte-ngustă mai veștejit se lasă.

Căci tu îmi crești în suflet — la fel cum altădată
Din creștetul lui Joe destinul te trezi —
Senina fericire puțin îngîndurată.

Și în sfîrșit acest terțet, ușor aliterat în întregime, cu un ton admirabil, poezie pură prin mireasma pe care o dă, indiferent de conținutul inteligibil, care, de altfel, e și el valoros prin imaginea ce-o evocă :

Iar glasul de sirenă tot mai suav îmi sună
În cîntecele morții, amăgitor și vast
Cu marea care-și mișcă argintul viu sub lună.

Pillat întrebuințează ritmuri variate. Totuși, preferința lui se îndreaptă mai ales către versul de patrusprezece silabe și către endecasilab. Versul liber (care apare numai în cîteva poeme, ca *Timpul* din culegerea *Pe Argeș în sus,* sau *Mit* din

Țărm pierdut) nu se potrivește cu firea lui clasică, iubitoare de simetrie, de echilibru, de armonie, fire care preferă de obicei :

> O vrajă de pilaștri și de proporții drepte.

Față de revărsările lirice din poeme ca *Bătrînii* și altele din prima jumătate a operei lui, ultimele volume ale lui Pillat cuprind, în general, poeme mai scurte. Se observă o tendință spre concizie. Poetul preferă tot mai mult poemul scurt de cinci sau șase strofe și, îndeosebi, sonetul. Totuși, în multe locuri, apar, o dată cu această strictețe a expresiei, o impreciziune voită a rimei, uneori chiar asonanțe, ceea ce dă un efect ciudat, interesant. Iată cîteva exemple :

> Cum coboram spre apa limpezită,
> De soarele tot mai pieziș pe Prut,
> Am regăsit frunzarele mai rare
> Și liniștea poenii de demult.
>
> Nu se clintea o frunză în pădure,
> În sat nu se mișca un om.
> Cu roata molcom strălucind la soare,
> Bătea o moară apele domol.

★

> Lumină, lumină, mai stai,
> Spre iarnă nu te grăbi !
> Ce-or face în vînturi pustii
> Foșnitele frunze și mai
> Mîhnite de nu le mîngîi ?

★

> În plin azur cresc negri chiparoșii
> Sus pe colină-n albul cimitir ;
> Cu rădăcina-n moarte stau setoșii,
> Sorbind lumina fără de umbriri.

★

> Clopoțeii caprelor sunau răcoare
> De ape vii printre măslini și-eucalipți,

> Pe cînd pe golf ardeau ca portocale
> În legănare pînzele fierbinți...
>
> Patriarhal platanul pentru oaspe
> Chema în frunze umbra la ospăț.
> Pe foi de brustur : brînză, în blid : lapte,
> Ne-au dat păstori străvechi cu port semeț.

Este în poezia lui Pillat o știință a versului pe care puțini poeți români o cunosc. Pillat concepe poezia numai organizată, cu ritm și rimă, cu o cadență sigură, cu vers cîntător, bine împlinit, fără alte lacune și șchiopătări decît acelea pe care el însuși le-a voit și care contribuie la un efect anumit. Concepția aceasta este singura justă în ce privește poezia. Fără îndoială, poezia de conținut există și independentă de vers. Pagini de mare valoare poetică se găsesc în atîția artiști ai prozei, de la Chateaubriand la Sadoveanu. Dar forma cea mai potrivită pentru poezie rămîne mereu versul, în ciuda tuturor atacurilor pe care, în toate literaturile lumii, versul le-a suferit de vreo jumătate de secol încoace. Pillat a sprijinit prin vocația lui adîncă, prin lirismul lui fecund, prin meșteșugul lui subtil, versul românesc amenințat să cadă în ruină.

Deși firea lui înclina spre versul rimat, Pillat a scris și mai multe poeme în versuri albe, îndeosebi poeme de inspirație antică, în care versul alb este, într-adevăr, potrivit. Dar aceste poeme sînt excepții, unele din ele foarte izbutite. În arta poetică a lui Pillat, versul cu rimă bogată, versul armonios, versul colorat și sonor este elementul de căpetenie.

Deși îndrăgostit de limpezimea adîncimilor clasice, Pillat a cunoscut și stările de crepuscul ale sufletului. Nu sînt rare locurile din poezia lui unde întîlnim notații de asemenea stări crepusculare, exprimate într-un ritm precis, într-o formă parnasiană, ca în această *Înserare :*

> În vîrful carului cu snopi
> Amurgul cum se-ntoarce,
> Își vîră cerul noru-n plopi
> Și fir de stele toarce.
>
> Văzduhul se-adîncește clar
> De parcă-i lună plină :

Privești zburînd spre porumbar
Hulubii de lumină,

Și-n tine, suflet schit de-argint,
Pe aripi de tăcere
Se-ntorc arhangheli, prelungind
Un ceas de mir și miere.

Și cum ușoare umbre-n dungi
De sunet surd le măsuri,
Lin evantaiul aripi lungi
Și-l strîng, foșnind mătăsuri.

Imaginile acestea ușor imprecise, tonul de taină, visul acesta crepuscular, exprimat în forme limpezi, înfățișează spiritul adevărat al poeziei lui Pillat. Cultivînd adîncimea formei, Pillat a ajuns la o adîncime de ton și de conținut, în care răsună multe întrebări și multe neliniști. Seninătatea lui ascunde, pentru cine știe să vadă departe în adîncul ei, acel fior al invizibilului, pe care toți marii poeți l-au simțit.

1945

Eminescu

Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este,
Lume ce gîndea în basme și vorbea în poezii.
O ! te văd, te-aud, te cuget, tînără și dulce veste
Dintr-un cer cu alte stele, cu-alte raiuri, cu alți zei.

Eminescu e din fire un băștinaș al acestei lumi de care vorbește în *Venere și Madonă :* și el gîndește în basme, adică gîndește poetic. Totodată însă trebuie adăugat că mintea lui era tot așa de potrivită și pentru abstracții, pentru cugetare pură ; el avea cunoștințe temeinice de filosofie și a și tradus pasaje din *Critica rațiunii pure* a lui Kant.

Ce înseamnă a gîndi poetic ? Gîndirea poetică nu este creație de imagini. Imaginea poate să ilustreze o gîndire poetică, nu se confundă însă cu aceasta. Gîndirea poetică s-ar putea defini drept acea mișcare a minții care, trecînd peste orînduiala obișnuită a fenomenelor, găsește în lume apropieri și înrudiri sau deosebiri și contraste care ne uimesc și ne dau sentimentul frumuseții.

Acest fel de gîndire ne întîmpină mereu în opera poetică a lui Eminescu.

Înclinarea lui către legendă și basm, către mitologie și preistorie, îl îndeamnă pe Eminescu să treacă dincolo de trecutul atestat în documente și să ajungă în trecutul fabulos.

Aici închipuirea lui se mişcă în voie şi îşi creează o lume a ei, uriaşă şi fantastică, cu zei şi cu eroi.

Printre poeziile postume se află cîteva bucăţi, unele terminate, altele fragmentare, în care este evocată Dacia preistorică. Evocată, de altfel, este prea mult spus. Preistoria este o ştiinţă bazată pe un material existent, studiat în realitatea lui. Evocarea lui Eminescu este cu totul poetică şi are ca obiect o lume de legendă şi de basm. Aşa sînt, printre postume, poeme ca *Sarmis* şi *Gemenii*. În *Gemenii*, la nunta regelui get Brigbelu sînt poftiţi zeii dacici, cu Zamolxe în frunte :

> Brigbelu, rege tînăr din vremea cea căruntă,
> Pe zeii vechii Dacii i-a fost chemat la nuntă.
> Frumos au ars în flăcări prinosul de pe vatră,
> Pe cînd intrară oaspii sub bolţile-i de piatră.
> În capul mesei şade Zamolxe, zeul getic,
> Ce lesne urcă lumea cu umăru-i atletic.
> În dreapta lui, sub vălul de ceaţă, mîndrul soare,
> În stînga-i şade luna sfioasă, zîmbitoare...
> Din sale depărtate pătrunde zvon de armă.
> Prin el cimpoiul skytic porneşte dulcea-i larmă
> Trezind greoiul ropot de danţ, căci la un loc
> Toţi oaspeţii mai tineri loveau baltage-n joc,
> Iar tinerele fete cu ei jucînd de-a valma,
> Se-nvîrt şi se mlădie uşor sunînd cu palma.

Teme de legendă trataseră, înainte de Eminescu, şi Asachi, şi Heliade, şi Bolintineanu, şi Alecsandri. Dar e destul să comparăm, numai o clipă, un tablou cum este acela pe care l-am citat cu pasaje asemănătoare ca temă din Heliade, din Bolintineanu, chiar din Alecsandri, ca să ne dăm seama de adînca deosebire dintre Eminescu şi ceilalţi toţi. Puterea lui Eminescu de-a înnoi expresia este nemărginită. Această putere este la el însoţită de-o nemaipomenit de dezvoltată însuşire de-a gîndi poetic. Eminescu preschimbă în poezie, transfigurează poetic orice lucru pe care îl exprimă. Şi să ne grăbim să spunem că a transfigura poetic, a interpreta poetic nu înseamnă a înfrumuseţa în chip artificial şi superficial, nu înseamnă a denatura esenţa lucrurilor, ci înseamnă a descoperi poezia lucrurilor.

Eminescu, potrivit firii lui, gîndeşte poetic istoria. Închipuirea lui zboară din eră în eră şi găseşte prilej de emoţii poetice şi de meditaţie. Să-l însoţim o clipă în această călătorie a lui prin secole de-a lungul a cîtorva strofe din *Memento mori* :

> Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur,
> Cînd a nopţii întuneric — înstelatul rege maur —
> Lasă norii lui molatici înfoiaţi în pat ceresc,
> Iară luna argintie, ca un palid dulce soare,
> Vrăji aduce peste lume printr-a stelelor ninsoare,
> Cînd în straturi luminoase basmele copile cresc.
>
> Mergi, tu, luntre-a vieţii mele, pe-a visării lucii valuri
> Pînă unde-n ape sfinte se ridică mîndre maluri,
> Cu dumbrăvi de laur verde şi cu lunci de chiparos,
> Unde-n ramurile negre o cîntare-n veci suspină,
> Unde sfinţii se preîmblă în lungi haine de lumină,
> Unde-i moartea cu-aripi negre şi cu chipul ei frumos [...]
>
> Cînd posomoritul basmu — vechea secolilor strajă —
> Îmi deschide cu chei de-aur şi cu-a vorbelor lui vrajă
> Poarta naltă de la templul unde secolii se torc —
> Eu sub arcurile negre, cu stîlpi nalţi suiţi în stele,
> Ascultînd cu adîncime glasul gîndurilor mele,
> Uriaşa roat'-a vremii înapoi eu o întorc
>
> Şi privesc... Codri de secoli, oceane de popoară
> Se întorc cu repejune ca gîndirile ce zboară
> Şi icoanele-s în luptă — eu privesc şi tot privesc
> La vo piatră ce însamnă a istoriei hotară,
> Unde lumea în căi nouă, după nou cîntar măsoară —
> Acolo îmi place roata cîte-o clipă s-o opresc !

Că această plimbare prin secole şi aceste popasuri la ruinele elocvente ale trecutului reprezintă o atitudine romantică, des întîlnită la poeţii din prima jumătate a secolului al nouăsprezecelea, este un lucru bine cunoscut. Nu e greu să descoperi apropieri între romantici — romanticii germani, îndeosebi — şi Eminescu, apropieri care ar putea

să presupună influențe. Cine cunoaște cît de cît școala romantică germană, care a înflorit pe la 1800, deslușește repede o asemănare de substanță și de ton între unele idei ale *Sărmanului Dionis* și anumite idei din *Fragmentele* romanticului german Novalis ; tot așa, nu poate să nu facă o apropiere între visurile lui Dionis și visurile lui Heinrich von Ofterdingen, eroul romanului cu același nume, al lui Novalis. La fel de frapantă este, desigur, și asemănarea dintre țesătura povestirii lui Eminescu și țesătura unor povestiri ale lui Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Cred, totuși, că este vorba mai mult de-o înrudire decît de-o influență, de-o înrudire și de o stimulare. Eminescu, fire fundamental romantică, a fost stimulat de scriitori cu firi romantice ca și a lui. Romantismul, înainte de a fi un curent literar, o școală literară, este un mod de viață sufletească, mai mult chiar : este o înclinare înnăscută, face parte din conformația psihică a cuiva. Sînt firi romantice, independent de orice influențe. Eminescu era o astfel de fire.

Într-o poezie compusă în 1878, adică în perioada de belșug și maturitate a creației poetice a lui Eminescu, aflăm gînduri și atitudini care dovedesc în chip excelent structura romantică a firii sale :

Fiind băiet păduri cutreieram
Şi mă culcam ades lîngă izvor,
Iar brațul drept sub cap eu mi-l puneam
S-aud cum apa sună-ncetișor :
Un freamăt lin trecea din ram în ram
Şi un miros venea adormitor.
Astfel ades eu nopți întregi am mas,
Blînd îngînat de-al valurilor glas.

Răsare luna,-mi bate drept în față,
Un rai din basme văd printre pleoape,
Pe cîmpi un văl de argintie ceață,
Sclipiri pe cer, văpaie peste ape,
Un bucium cîntă tainic cu dulceață
Sunînd din ce în ce tot mai aproape...
Pe frunze-uscate sau prin naltul ierbii
Părea c-aud venind în cete cerbii.

Alături teiul vechi mi se deschise :
Din el ieși o tînără crăiasă.
Pluteau în lacrimi ochii-i plini de vise...

Poezia aceasta surprinde și notează în chip adînc felul cum ia naștere visul romantic ; ea ilustrează însăși esența poeziei romantice, care, ca să întrebuințăm niște vorbe ale unui alt romantic de baștină, Gérard de Nerval, este „împrăștierea visului în viața reală".

O bună parte din poezia lirică a lui Eminescu este consacrată dragostei. Poeziile lui de dragoste, datorită atît conținutului, cît și faptului că unele dintre ele au fost puse pe muzică și-au ajuns, de multă vreme, să facă parte din repertoriul lăutarilor, aceste poezii, cîteva din ele cu aspect de romanță chiar de la origine, sînt desigur partea cea mai cunoscută din opera poetică a lui Eminescu, ceea ce i-a adus popularitatea, poate mai mult chiar decît *Scrisorile*, decît *Melancolie* sau decît *Luceafărul*. Ca să ajungem iar la miezul lor adînc trebuie să le desprindem din tinicheaua poleită, în care le-au îmbrăcat zeci de ani de cîntec suburban, și să le restituim valoarea lor poetică adevărată. Eminescu putea să înalțe în poezia mare chiar cele mai fugitive și mai obișnuite întîmplări ale vieții. Putea deci să facă asta și cu o trecătoare decepție sentimentală, cu o înșelare în dragoste sau cu părerea de rău după o iubire pierdută. *Pe lîngă plopii fără soț* este adresată, probabil, unei femei care a fost nepăsătoare față de iubirea poetului :

O lume toată-nțelegea —
Tu nu m-ai înțeles.

De cîte ori am așteptat
O șoaptă de răspuns !
O zi din viață să-mi fi dat.
O zi mi-era deajuns.

Pînă aici, nimic altceva, decît în versuri armonioase, constatarea unui fapt, în fond, destul de obișnuit. Deodată însă, cu strofa a cincea a poeziei, tonul se schimbă, sentimentul se adîncește.

Dîndu-mi din ochiul tău senin
O rază dinadins,
În calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins ;

Ai fi trăit în veci de veci
Şi rînduri de vieţi ;
Cu ale tale braţe reci
Înmărmureai măreţ.

Ne-am ridicat deodată pe culmea poeziei mari. Poetul dă faptului banal al respingerii dragostei lui un înţeles care trece dincolo de prezent : nu el pierde ceva, ci eroina dragostei lui ; ea nu va rămîne în faţa vremurilor viitoare în marmura nemuririi poetice şi nu se va înălţa în empireul în care strălucesc, în poezie eternă, Laura lui Petrarca, Elena lui Ronsard şi Doamna întunecată din sonetele lui Shakespeare. Încercaţi această restituire a valorii poetice cu toate acele poezii de dragoste ale lui Eminescu care au fost banalizate, şi veţi vedea cum din romanţa sentimentală se desprinde iar cîntecul grav şi adînc al poetului mare.

★

Eminescu a căutat şi a găsit în folclor un stimulent poetic şi uneori chiar un izvor de teme poetice. Dragostea de poezia poporului el o purta în sufletul lui demult, din copilărie şi din adolescenţă, de cînd cutreiera împrejurimile Ipoteştilor sau de atunci de cînd pribegise prin Transilvania, umblînd pe jos, poposind pe la stîni şi prin sate, înfrăţindu-se cu natura şi cu oamenii care trăiesc aproape de natură. Pe lîngă o mulţime de cîntece populare culese de el, au rămas în manuscris cîteva poezii cu teme din folclor. Dintre acestea trebuie menţionat în primul rînd lungul poem *Călin nebunul ;* poemul *Călin*, publicat în timpul vieţii, este doar un fragment din poemul cel mare rămas în manuscris, fragment mai şlefuit în comparaţie cu restul şi cu un caracter mai puţin popular. Dar chiar poemul întreg nu păstrează din izvorul lui folcloric decît doar tonul de poveste şi, pe-ici, pe colo, cîte un crîmpei de cîntec popular, dar şi acesta prelucrat artistic, cîte-o întorsătură de naraţiune rustică, marcată printr-o interjecţie sau prin vreo locuţiune. Încolo, poemul este o

creaţie artistică originală, în care aflăm unele din versurile care poartă cel mai apăsat pecetea lui Eminescu. Iată cîteva din ele :

Noaptea-n rouă e scăldată, lucioli pe lacuri zboară,
Lumea umbrei, umbra lumii se amestec, se-nfăşoară,
În pădurea argintoasă iarba pare de omăt,
Flori albastre tremur ude în văzduhul tămîiet,
Pare că şi trunchii mîndri poartă suflete sub coajă
Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă,
Crengile sînt ca vioare printre care vîntul trece,
Frunze sun ca clopoţeii, trezind ceasul doisprezece
Şi prin albul întuneric al pădurii de argint
Vezi izvoare zdrumicate peste prund întunecind
Şi sărind în bulgări fluizi pe pietrişul din răstoace
În cuibar rotit de ape peste care luna zace.
El aude-un cîntec dulce, plin de lacrimi şi de noduri,
Doină de simţire ruptă ca jelania-n prohoduri,
Umplînd codrul de zăpadă, sufletu-i de-o jale mare.
Pare-i că din piept de fată cîntă o privighetoare.

Pentru a ilustra şi mai bine modul în care Eminescu foloseşte folclorul, să comparăm *Ce te legeni, codrule* cu o poezie populară culeasă de Eminescu şi păstrată în manuscris. Iată textul din folclor :

Ce te legeni, plopule,
Fără ploaie, fără vînt,
Cu crengile la pămînt ?
Dar eu cum să nu mă leagăn
Că ei că s-au vorovit
Trei băieţi din Baia Mare
Ca pe mine să mă taie,
Să mă taie-n trei sfîrtaie,
Să mă puie pe trei cară,
Să mă ducă-n Timişoară
Să mă fac-un fus de moară.

Ce-a luat Eminescu din textul popular ? A luat mai întîi ritmul, ceea ce este important, pentru că ritmul dă tonul general al poeziei. A păstrat apoi intactă întrebarea cu care începe poetul popular : *Ce te legeni ?* Dar păstrînd primele trei

versuri cu care începe cîntecul din folclor, Eminescu schimbă numai un cuvînt, unul singur : înlocuiește plopul cu codrul :

> Ce te legeni, codrule,
> Fără ploaie, fără vînt,
> Cu crengile la pămînt ?

Făcînd această schimbare, el dintr-o dată lărgește și adîncește materialul pe care i-l oferă folclorul. Nu mai e vorba acum de un singur copac care se tînguie, e vorba de pădurea întreagă, de codrul desfrunzit de toamnă, care răspunde cu simțire omenească la întrebarea poetului. Conținutul poeziei nu mai este acela din cîntecul popular. Eminescu a pus într-o formă împrumutată din folclor sentimentele lui. Și acum, lucrul cel mai însemnat din toate : el a potrivit aceste sentimente în așa fel, încît ele să poată fi în chip firesc și ale codrului, personificat și înzestrat cu simțire umană — procedeu de altminteri obișnuit și în creația poetică a poporului. Tot ce simte și spune codrul se potrivește la fel de bine și poetului :

> De ce nu m-aș legăna
> Dacă trece vremea mea !
> Ziua scade, noaptea crește
> Și frunzișul mi-l rărește.
> Bate vîntul frunza-n dungă —
> Cîntăreții mi-i alungă ;
> Bate vîntul dintr-o parte —
> Iarna-i ici, vara-i departe.
> Și de ce să nu mă plec
> Dacă păsările trec !
> Peste vîrf de rămurele
> Trec în stoluri rîndunele,
> Ducînd gîndurile mele
> Și norocul meu cu ele.
> Și se duc pe rînd, pe rînd,
> Zarea lumii-ntunecînd,
> Și se duc ca clipele,
> Scuturînd aripele...

Desfrunzirea pădurii e ca îmbătrînirea omului, trecerea vremii e la fel și pentru om, și pentru copac ; vîntul rece de

toamnă, care alungă păsările cîntătoare, e ca bătrînețea care seacă izvorul cîntecelor... Toate aceste corespunderi — dintre sufletul codrului și sufletul înclinat către meditație melancolică al poetului — sînt stricte și continui. De aici vine vigoarea poetică a acestui cîntec, care e și el, în măreața lui simplitate, o culme a poeziei lui Eminescu.

În felul acesta procedează Eminescu în toate scrierile sale pornite de la o temă luată din poezia populară. Iată, de exemplu : *Făt-Frumos din lacrimă.*

În *Făt-Frumos din lacrimă* întîlnim multe elemente ale basmului popular, personajele sînt cele tradiționale în poveștile populare : Făt-Frumos, Mama Pădurii, Calul năzdrăvan. Întîmplările sînt de soiul acelora pe care le folosește povestitorul popular.

Totodată, însă, povestea aceasta e o creație personală de mare strălucire. Eminescu are o precizie a fantasticului, un fel de realism al amănuntului fantastic, o reprezentare concretă a supranaturalului și, mereu, însușirea lui de-a gîndi poetic, și de-a ridica în supradimensional întîmplările obișnuite. Cu elemente simple, țărănești, luate din poveștile poporului, el face o operă de mare poezie, adăugînd sau, mai bine zis, amestecînd în țesătura populară a basmului cîteva fire din gîndirea lui poetică. Cîtă poezie numai în acest nume : Genarul ! Cercetători dibaci vor descoperi — poate că au și descoperit — de unde a scos sau cum a alcătuit acest nume Eminescu. Să ne mulțumim însă cu esențialul, cu efectul poetic pe care îl produc asupra noastră Genarul și fata Genarului :

„Vezi tu lebăda ceea îndrăgită de unde ? — îl întreabă pe Făt-Frumos împăratul, frate de cruce cu el. Tînăr fiind ar trebui să fiu îndrăgit de viață, și cu toate astea de cîte ori am vrut să-mi fac samă ! Iubesc o fată frumoasă cu ochii gînditori, dulce ca visele mării — fata Genarului, om mîndru și sălbatec ce-și petrece viața vînînd prin păduri bătrîne."

Făt-Frumos pleacă să răpească pentru fratele lui de cruce pe fata Genarului. Călătoria lui e în tonul călătoriei lui Arald din *Strigoii :*

„Trecea prin codri pustii, prin munți cu fruntea ninsă, și cînd răsărea dintre stînci bătrîne luna cea palidă ca fața unei fete moarte, atunci vedea din cînd în cînd o zdreanță uriașă atîrnată de cer, ce înconjura cu poalele ei vîrful unui

munte — o noapte sfîrtecată, un trecut în ruină, un castel numai pietre și ziduri sparte. Cînd se lumina de ziuă, Făt-Frumos vede că șirul munților dă într-o mare verde și întinsă ce trăiește în mii de valuri senine, strălucite, care treierau aria mării încet și mlădios, pînă unde ochiul se pierde în albastrul cerului și în verdele mării. În capătul șirului de munți, drept asupra mării, se oglindea în fundul ei o măreață stîncă de granit, din care răsărea ca un cuib alb o cetate frumoasă, care, de albă ce era, părea poleită cu argint. Din zidurile arcate răsăreau ferestre strălucite iar dintr-o fereastră deschisă se zărea, printre oale de flori, un cap de fată oacheș și visător, ca o noapte de vară. Era fata Genarului.

— Bine-ai venit, Făt-Frumos, zise ea sărind de la fereastră și deschizînd porțile mărețului castel, unde ea locuia singură ca un geniu într-un pustiu ; astă-noapte mi se părea că vorbesc cu o stea și steaua mi-a spus că vii din partea împăratului ce mă iubește."

Făt-Frumos din lacrimă, deși bucată de debut, înfățișează perfecțiunea prozei poetice a lui Eminescu. Desigur că *Sărmanul Dionis*, cu subînțelesuri filosofice subtile și cu transpuneri din viața interioară și exterioară a poetului, cu frumuseți infinite în exprimarea stării de vis și cu o mare îndemînare în fantastic, are o importanță mai mare pentru că, la povestirea aceasta, participă toată personalitatea lui Eminescu ; în ce privește însă desăvîrșirea artistică, basmul are hotărît întîietatea.

★

Despre Eminescu s-au scris de către contemporani destule amintiri, și el însuși a lăsat material epistolar destul, astfel încît s-a putut alcătui biografia lui, cel puțin de pe la 1869 înainte, fără să se pună la contribuție legendele, multe și ele, care s-au format cu privire la el.

Am avut și eu pe vremuri prilejul să culeg, de la un om care l-a cunoscut bine pe Eminescu, cîteva trăsături morale, autentice, ale acestuia. Eminescu, îmi spunea acel contemporan al lui, era un om profund serios și profund cinstit în tot ce gîndea și în tot ce făcea. Firea lui, concepția lui sănătoasă despre viața morală a omului îl făceau să deteste minciuna și ipocrizia, să nu sufere nici un compromis și să nu facă nici o concesie care ar fi jignit dragostea lui de adevăr și de

dreptate. Nu-i plăceau elocvența goală, vorbele frumoase și deșarte, și nu lua niciodată parte la vreo discuție decît numai dacă cunoștea temeinic lucrurile despre care avea să vorbească. Eminescu, poet adînc, era totodată un om cu o minte avidă de cunoștințe. Avea o curiozitate intelectuală mereu vie, pe care și-o satisfăcea cu lecturi imense, în mai multe domenii, îndeosebi în filosofie și în istorie. Cu Eminescu apare, cu vigoare și adîncime, în literatura noastră, poetul cărturar, scriitorul învățat, artistul care e totodată om de cultură. Și trebuie spus că n-au fost mulți poeții care au mers pe urmele lui în această privință. Exemplul lui, totuși, trebuie să fie și în această privință prezent mereu, și orice poet, orice scriitor au datoria să-l urmeze, spre binele literaturii, care, ca să se dezvolte, are nevoie de talente cultivate.

Cele două porniri care stăteau la temelia personalității lui Eminescu, și anume pornirea adînc romantică de-a amesteca visul cu viața, pe de o parte, și simțul perfecțiunii clasice a expresiei, pe de altă parte, se arată cu toată strălucirea în *Odă în metru antic* :

> Nu credeam să-nvăț a muri vreodată ;
> Pururi tînăr, înfășurat în manta-mi,
> Ochii mei nălțam visători la steaua
> Singurătății.
>
> Cînd deodată tu răsărişi în cale-mi,
> Suferință tu, dureros de dulce...
> Pînă-n fund băui voluptatea morții
> Nendurătoare.

În tiparul antic Eminescu a turnat cea mai romantică substanță. Tristețea acestei poezii nu deprimă, ci înalță. Poeziei lui Eminescu i se potrivește perfect definiția pe care o dă principiului poetic Edgar Poe, marele romantic al poeziei de limbă engleză :

„Principiul poetic este, în chip strict și simplu, aspirația omului către o frumusețe superioară, manifestarea principiului este întotdeauna de găsit într-o *stimulare înălțătoare a sufletului*".

Este tocmai efectul pe care îl produce asupra noastră orice poezie a lui Eminescu, de la *Melancolie* pînă la *Somno-*

roase păsărele, de la *Diana* pînă la *Luceafărul*, alunecînd pe toate coardele poetului.

În finalul marelui poem *Memento mori*, finalul care pornește de la ideea dispariției în neant a lumii, găsim afirmată cu vigoare tocmai această funcție de stimulare înălțătoare a poeziei.

> Spune-o veste cum că-n țara unde fug a lumii zile
> Să trăiască mai departe, strălucite și copile,
> Într-a nopților grădine stele cresc în loc de flori ;
> Unde-n codrii de aramă cîntă-n crengi harfe-atîrnate,
> Zmeii-și fac din cîte-un munte uriașele palate —
> E un lac cu *apă vie* într-un șes încîntător.
> Cine bea din el nu moare...

Este evident că această țară e tărîmul fermecat al poveștii — este tărîmul poeziei. Și, mai departe, tot în finalul acestui poem, Eminescu spune :

> Din aghiazima din lacul ce te-nchină nemuririi
> E o picătură-n vinul poeziei și-al gîndirii. [...]
> Și de-aceea beau paharul poeziei înfocate.
> Nu-mi mai chinui cugetarea cu-ntrebări nedezlegate...

Din aceste versuri se desprinde limpede credința poetului în menirea stimulentă și înălțătoare a poeziei.

★

Eminescu a dovedit, cel dintîi în chip suprem, cu vigoarea evidenței necontestabile, că limba românească este un admirabil instrument pentru compunerea poeziei mari. Datorită lui s-a văzut că pentru poezie limba noastră are bogății sigure și vaste, pe care, după poetul popular, el cel dintîi le-a pus temeinic în valoare. Prin mijlocirea lui, poeziei noastre i s-au așternut în față toate drumurile, i s-au deschis toate zările, pentru o dezvoltare fără margini. Curentul eminescian aparține acum istoriei literaturii. Nimeni, astăzi, nu mai imită pe Eminescu. Totuși, cîntecul lui sună și astăzi tot așa de curat, tot așa de adînc cum a sunat și în inimile acelora care au ascultat cîndva chiar pe poet rostindu-l. *Apa vie* a poeziei lui Eminescu n-a pierdut nimic din puterea ei.

1970

la aniversarea lui Gala Galaction

Un cititor de literatură care nu citește numai ca să se distreze, și vrea să găsească în lectură și o hrană a inimii și a minții, va trebui să observe neapărat că, dintr-un anumit punct de vedere, operele literare se împart în două mari categorii. Sînt opere literare care, la lectură, te silesc, prin natura lor, să le consideri cu un soi de admirație rece, în care intră mai mult stimă decît entuziasm. Alte opere, dimpotrivă, te îndeamnă să le cercetezi cu dragoste și cu căldură, fiindcă ele însele sînt alcătuite cu căldură și cu dragoste. Admirația față de aceste opere poate că nu este atît de puternică, dar interesul pe care ți-l stîrnesc este, în schimb, adînc și trainic ; cînd citești aceste opere literare te împrietenești cu ele, te atașezi de ele cu sentimentul prieteniei, ceea ce nu înseamnă, bineînțeles, că acest sentiment ar stînjeni cumva judecata noastră estetică.

Opera lui Gala Galaction se cuvine să fie așezată în această categorie, a literaturii care răspîndește căldura prieteniei. De la primele sale povestiri adunate în *Bisericuța din Răzoare* din 1914, trecînd prin acelea strînse în *Clopotele de la Mănăstirea Neamțu* din 1916, precum și acelea din *Caligraful Terțiu*, publicate după 1920, și ajungînd la romanele *Doctorul Taifun, Roxana, Papucii lui Mahmud* și *La răspîntie de veacuri*, apărute între 1932 și 1935, această însușire nu se dezminte niciodată. Fără îndoială că nu în toate paginile

povestirilor și romanelor sale această căldură comunicativă te întîmpină cu aceeași putere. Mai ales în romanele sale, o elocvență covîrșitoare a dialogului dă uneori o impresie de propovăduire incomplet travestită în creație literară ; aceasta este, de altfel, o trăsătură generală a firii lui Galaction, el este preocupat mereu de adevărul moral. Galaction, într-adevăr, nu consideră literatura — sau cel puțin literatura pe care o scrie — drept un scop în sine ; pentru el opera literară nu este numai o creație de artă și nici nu este numai o interpretare a vieții. Pentru el literatura este și un mijloc de edificare în spiritul moralei creștine. Chiar cînd această intenție nu este exprimată direct, ea se simte în tonul povestirii, în felul cum se desfășoară și se încheie acțiunea.

Dar Galaction, poate că fără voia sa sau mai bine zis împotriva tendinței sale moralizatoare, este înainte de toate artist. Este scriitor înainte de a fi predicator, și aceasta dă operei sale valoarea ei literară adîncă. Personalitatea lui Galaction este alcătuită din această îmbinare armonioasă a unui artist al frazei scrise cu un propovăduitor pasionat al unei morale.

În primele sale povestiri domină scriitorul iar elocvența predicatoare se simte mai puțin. *Moara lui Călifar*, prima povestire publicată de Galaction în 1902 în revista *Literatură și artă română*, este o poveste, o narațiune fantastică. În această bucată scrisă la douăzeci de ani, Galaction dezvoltă cu vigoare, de la început, calitățile principale ale artei lui literare, fraza sa largă și învăluitoare, împodobită, dar niciodată încărcată de imagini, mlădioasă, dar fără să-și piardă niciodată conturul.

Un flăcău sărac se duce într-o zi frumoasă de vară la un morar vrăjitor și îl roagă să-l procopsească. Morarul îi răspunde că va face asta bucuros. Deocamdată, fiindcă drumul pe arșiță pînă la moara asta ascunsă în mijlocul unei păduri a fost anevoios, îl îndeamnă pe flăcău să-și răcorească fața în apa iazului. În cele cîteva clipe în care flăcăul își aruncă un pumn de apă în obraz închizînd ochii, el trăiește o viață întreagă. Zeci de ani s-au perindat într-o clipă. Cînd deschide ochii și-și dă seama de amăgirea drăcească, flăcăul ucide pe vrăjitor și se aruncă după aceea în iaz și se îneacă. Tema vieții trăite într-o clipă e veche, apare într-o poveste din *O mie și una de nopți*. Galaction, într-o mărturie autobiografică, spune că la temelia acestei *Mori a lui Călifar* stă o poveste pe care el a auzit-o cînd era copil, de la tatăl său.

După cum am spus, în aceste povestiri adunate în primele sale două volume, *Bisericuța din Răzoare* și *Clopotele de la Mănăstirea Neamțu*, scriitorul e mai mult artist și nu e preocupat atît de tare de tendința morală, așa cum avea să fie mai tîrziu, mai cu seamă în romanele sale. Stilul său este, chiar de la această *Moară a lui Călifar*, constituit pe deplin. Iată, cu acea precizie a conturului și cu acea ușoară adumbrire a culorilor, necesară pentru crearea unei ambianțe de legendă, cu acea îmbinare de realism și de poezie, care va rămîne una din trăsăturile caracteristice ale stilului său, acest tablou al morii vrăjitorului :

„Iazul și moara lui Călifar erau o născocire a întunericului. Acest iaz, în care moara se privea de veacuri, nu era un iaz ca orișicare ; pentru că pe fața lui nu se izvodea, nici odată, nici o undă. Zăgazul, ce se înălța în coasta morii, era — spuneau creștinii înfiorați — întărit pe dedesubt cu oasele acelora pe care îi ispitiseră comorile Satanei și veniseră la Călifar ca să-i procopsească. Moara sta, sub învelișul ei cu strașina de un stînjen, ca un cap cu gînduri rele, sub o pălărie trasă pe ochi. Nimeni nu văzuse moara în umblet. Morarul măcina numai pentru stăpînu-său Nichipercea — și cine știe pe ce vreme."

Iată drumul flăcăului prin codrul cel fioros : „Prin pădure nu erau poteci. Stoicea mergea pe de-a-ntregul. Pe unde agurizarii înfrățeau prea strîns și-l încurcau, Stoicea scotea cuțitul. Punctul către care se îndrepta era miazănoapte. Din cîte auzise, dacă țineai drept spre miazănoapte, într-o jumătate de zi ajungeai la moară. [...] Dar Stoicea nu-și mai găsi urmele prin pădure și se rătăci. Cu cît da să se îndrepteze, cu atît se pierdea mai mult, prin niște curpeni încîlciți, prin niște viroage în care putrezeau copaci trăsniți și printre niște gropnițe din care ieșeau, cum ies coastele din stîrv, rădăcini înălbite și întoarse."

Să trecem acum deodată din lumea fără timp hotărît a basmului într-o lume a realității și într-o vreme bine cunoscută. Sîntem în romanul *Papucii lui Mahmud*, scris în 1931, treizeci de ani după *Moara lui Călifar*, și în care acțiunea se petrece în locul de baștină al scriitorului, în ținutul Teleormanului, pe malurile rîului Vedea, într-o perioadă de timp care

începe la 1877. Personajul principal al romanului, Savu pantofarul, pleacă din Roșiorii de Vede și se duce la un schit. Iată descrierea locurilor :

„Mergeai, neschimbat, spre miazănoapte, cînd mai aproape, cînd mai departe de malul Vezii, treceai prin cîteva cătune și pe sub ceva zdrențe de pădure pînă ce ajungeai la moară la Huidumac, în preajma pădurii celei mari. [...] Aici, pădurea venea spre Vede, plină de stejari bătrîni și de ulmi, și din dreapta, și din stînga, și se înnoda, la podul de la Huidumac. [...] Pădurea era bătrînă, cît cei mai bătrîni goruni și frasini, căzuți din zile vechi peste noroadele vlăstarului și cojiți de ploi, de vînturi și de muierile din sat, ca niște schelete, de viermii mormîntului. Copacii tineri scoteau capul cum puteau de sub poalele strămoșilor centenari."

Între peisajul din basm și peisajul din realitate este o înrudire. Cel din urmă, din realitate, a slujit fără îndoială de model celui din basm. Moara lui Huidumac s-a preschimbat în moara lui Călifar, căpătînd, desigur, atribute fantastice necesare basmului, iar pădurea din basm și cea din realitate se aseamănă, copacii căzuți fiind descriși și aici și acolo cu imagini aproape identice.

Atitudinea stilistică a autorului față de cele două priveliști este însă aceeași, ceea ce de altfel e lucru firesc, o dată ce amîndouă peisajele au aceeași obîrșie.

Întîmplări și fapte de demult auzite în copilărie stau și la temelia altor povestiri ale lui Galaction, din volumele *Bisericuța din Răzoare* și *Clopotele de la Mănăstirea Neamțu*. Scriitorul era înclinat din fire către astfel de teme. În trecutul eroic el găsea pe atunci un izvor de înviorare morală, dar totodată și un tezaur de subiecte mănoase pentru creația literară.

Dintre povestirile auzite în copilărie l-au emoționat mai mult acelea în care se înfățișau întîmplări de pe vremea Zaverei, iar figura, intrată încă de pe atunci în legendă, a lui Tudor Vladimirescu s-a întipărit cu adîncime în mintea lui. În niște însemnări care poartă ca titlu numele eroului de la 1821, Galaction spune :

„Cel dintîi viteaz din neamul nostru, despre care am auzit, mic copil, și pe care l-am plimbat în închipuirea mea a fost Tudor Vladimirescu. *Zavera lui Tudorin* mi-a sunat la urechi și în inimă de pe timpul cînd de-abia puteam să

biruiesc sunetul *r*. Ca mai toți cei vlăstăriți la picioarele frumoșilor moșnegi adormiți acum un sfert de veac, am ascultat și eu, în seri de iarnă, crîncenele povestiri despre Zaveră. Cîteva întîmplări, din acele zile mari și nenorocite, mi-au rămas în suflet și după zeci de ani am căutat să le răsădesc în grădinile nuvelei. Le-am auzit de la o bătrînă veselă și bărbătoasă, un fel de bunică adoptivă, al cărei ultim vis, a cărei ultimă dorință, la un pahar de vin, era să o pomenească nepoții cînd vor fi mari și ea va fi în pămînt. Din amintirile ei, fetișcană în Zaveră, am umplut cerul primelor mele închipuiri cu umbra uriașului Tudorin și cu numele lui de trîmbiță."

Acele nuvele, în care Galaction a răsădit întîmplări din vremea Zaverei, sînt : *Lîngă apa Vodislavei*, *Zile și necazuri din Zaveră* și *La Vulturi !*.

Să ne oprim puțin și noi la această *Apă a Vodislavei*, pîrîu care curge prin pădurile sălbatice de la miazănoapte de Curtea de Argeș. Într-o după-amiază a unei zile de iunie din anul 1821, a poposit pe malul apei un șir de căruțe de bejenari, porniți acum cîteva zile din Roșiorii de Vede, la vestea că au intrat turcii în țară. Printre acești tîrgoveți, fruntaș este unul Iordache Cojocaru. E un om bogat și rău, care-și bate calfele de le zvîntă și nu rîde niciodată. Astăzi, pînă a nu se opri aici pe malul apei, bejenarii au întîlnit într-o poiană o turmă de oi și un cioban care cînta din caval. Cîinii ciobanului s-au repezit la drumeți și unul din ei și-a înfipt colții în nădragii cojocarului sfîșiindu-i pînă jos, la inimă, și dînd la iveală nu pielea, ci cureaua unui chimir bucșit de galbeni, pe care cojocarul și-l înfășurase pe picior. De ciudă că l-a încolțit cîinele, dar și mai mult de ciudă că i s-au văzut banii, a luat în pumni pe cioban și, deși acesta i-a spus că-i dă despăgubire o oaie, după ce l-a dupăcit bine, l-a înșfăcat de ceafă, l-a dus la car, a scos din jug un bou, a pus pe cioban la jug și l-a mînat cu harapnicul încolo și încoace prin poiană. Apoi, cu un pumn zdravăn în ceafă, i-a dat drumul. Carele bejenarilor au pornit mai departe. Dar iată că natura însăși prin pana scriitorului este mișcată de această cumplită nedreptate și ocară :

„Carele porniră înainte, mai urcară o coastă și apoi coborîră într-o vale. Tainică și tăcută fusese calea, toată ziua, dar în acest amurg și în aceste locuri necunoscute, pe care Iordache le jignise atît de greu, lovind cu grea ocară pe

bucolicul lor înfăţişător, taina creştea pînă la teamă şi tăcerea pînă la ameninţare. Susurul acestor codri se stinsese o dată cu doina din caval, iar prietenia ţinutului se schimbase în durerea şi în ruşinea ciobanului batjocorit."

În această schimbare la faţă a naturii, care este de fapt o răsfrîngere a sentimentelor de nelinişte şi de mustrare, care au umplut inimile bejenarilor în urma întîmplării cu ciobanul nedreptăţit, simţi că se pregăteşte o dezlegare cumplită. Şi într-adevăr, a doua zi, dimineaţa, la locul popasului soseşte un turc călare, din aceia care umblau prin ţară, cereau bir, adică pradă, şi totodată făceau şi pe cadiii, pe împărţitorii de dreptate. Ciobanul cel bătut l-a adus pe acest justiţiar sui generis, iar acesta, după ce buzunăreşte pe bejenari în frunte cu Cojocarul, propune ciobanului să-i dea drept ispaşă jumătate din banii aceluia care l-a bătut. Ciobanul însă nu vrea, el cere drept ispaşă capul cojocarului. Başbuzucul retează cu iataganul capul lui Iordache şi îl zvîrle ciobanului în piept.

Aşa cum natura însăşi se încruntă şi se răzvrăteşte la vederea batjocurii pe care bogătaşul hapsîn o aduce ciobanului, simţi că şi scriitorul, deşi nu intervine decît în chip foarte discret, cu observaţiile lui asupra epocii şi a personajelor, şi lasă naraţiunea să se desfăşoare fără nici o poticnire, vibrează şi el de o adîncă indignare faţă de nedreptatea pe care o săvîrşeşte cojocarul. Simţi că bunătatea, mila, cucernicia, care circulă mereu ca o sevă hrănitoare prin toate ramurile operei lui Galaction, nu exclud, ba chiar cer şi implică indignarea, revolta împotriva nedreptăţii, a asupririi, a răutăţii, a egoismului lacom.

Dragostea de oameni, de care este plină această povestire — şi care de altfel nu lipseşte din nici o pagină a lui Galaction —, nu este pasivă. Mila evanghelică este adeseori însoţită de indignare şi de revoltă. Să ne aducem aminte, de exemplu, de lumea de mari financiari şi de politicieni venali descrisă în romanul *Roxana*. Tema acestui roman este conflictul în sufletul unui preot, între vocaţia lui spirituală şi o dragoste lumească, conflict care nu se rezolvă, romanul (care e de fapt o nuvelă lungă) fiind alcătuit sub forma unei mărturisiri pe care preotul o scrie pentru duhovnicul şi învăţătorul său. Lupta dintre pasiune şi datoria morală formează şi ţesătura nuvelei *De la noi la Cladova*, scrisă cu

mult înainte de romanul *Roxana*, o dată ce face parte din primul volum, din 1914, al scriitorului.

Ca în toate povestirile sale din acea epocă, şi aici peisajul participă ca o fiinţă vie la întîmplările şi la faptele personajelor. Galaction iubeşte priveliştile sălbatice, în care omul e mai aproape de natură, înfrăţit cu natura şi frămîntat de pasiuni care se aseamănă cu furtunile ei. Am văzut deja acest lucru în povestirea *Lîngă apa Vodislavei*. În *De la noi la Cladova* aspectul acesta iese şi mai puternic la iveală. Popa Tonea s-a îndrăgostit de Borivoje, soţia lui jupîn Traico, un negustor sîrb din Cladova. Dragostea aceasta nu-şi va afla îndeplinirea din cauză că preotul, fire cinstită şi eroică, îşi înfrînează pasiunea, iar la urmă, cînd poate înfrînarea lui n-ar mai fi avut putere destulă, moartea Borivojei curmă drama care n-a avut timp să se dezvolte decît în viaţa interioară a eroilor. Pe aceştia, pe lîngă situaţia lor în lume şi împrejurările potrivnice, îi desparte Dunărea. Fluviul se întinde între dînşii ca o vietate, cînd aprigă, cînd blîndă, cînd mustrătoare, cînd prietenoasă. El formează un acompaniament al meditaţiilor preotului. Poate că tocmai această umanizare a naturii dă priveliştilor zugrăvite de Galaction nota lor deosebită. Acest fel de a simţi şi de a evoca peisajul, care apare desigur şi la alţi scriitori, alcătuieşte o manieră constantă a lui Galaction, vizibilă aproape mereu de cîte ori descrie o privelişte. Mergînd într-o zi de vară către bisericuţa din Răzoare, scriitorul trece printr-un peisaj în mişcare :

„Pe marginea pîraielor ghicite în văi, arini, în şiruri lungi, legau coamă de coamă. Culmi năprasnice de dealuri stăteau drept în faţa noastră şi din bogăţia lor de carpeni şi de fagi, ca din bogăţia apelor unei cataracte ce s-ar frînge în slăvi, ajungeau, în picuri largi, pînă la noi, carpenii cu frunza zdrenţuită, fagii cu frunza neagră, muiată în untdelemn. Cu cît înaintam, cu atît văile veneau mai aproape, cu atît coastele păduroase creşteau mai drept, iar orzurile şi fîneţele, subţiate ca nişte panglici, şerpuiau, se strecurau printre arinii tăbărîţi în văi şi printre fagii stăpînitori pe culmi. Dar culmile din dreapta şi din stînga se încăierară deodată, schimbînd înfăţişarea locului şi frîngînd linia aproape dreaptă a drumului. Uneori un pîrîu intra pe neaşteptate în pieptul culmilor, abătîndu-ne calea, tîrînd după

el neamul arinilor, și, după ce pierea mai întîi supt o podișcă, pierea apoi cu totul în crăpături întortochiate."

Se poate observa că aproape toate verbele pe care le folosește scriitorul exprimă mișcare, acțiune. Peisajul trăiește. Priveliștea se mișcă în fața noastră ca o vietate.

Deși Galaction, în cîteva romane ale sale, și-a luat subiectul din viața contemporană, ca în *Roxana* de care am amintit, sau în *Doctorul Taifun*, sau în *La răspîntie de veacuri*, roman, după chiar mărturisirea sa, autobiografic — deși în unele nuvele, cum ar fi *Hîrcă pentru Hîrcă* sau *Mi-e dragă Nonora*, materialul folosit de scriitor aparține lumii veacului nostru —, totuși, dacă cuprindem opera sa în întregimea ei, trebuie să observăm că subiectele celor mai personale, mai expresive și mai puternice din scrierile sale literare sînt luate din trecut. Predilecția lui Galaction merge către aceste subiecte. Firea lui de apologet îl îndreaptă către legendă și către vieți eroice și fabuloase. M-am mirat întotdeauna că nu a încercat vreodată să alcătuiască *Legenda aurea* în românește, bănuiesc însă că gîndul l-a îndemnat de multe ori.

Povestirile istorice ale lui Galaction nu ajung în trecutul îndepărtat decît în două dintre ele, care se petrec în primele secole ale erei noastre : *Caligraful Terțiu* și *Plecarea Drozileei*. Amîndouă cuprind întîmplări din vremea cînd în lumea greco-romană se produceau primele infiltrații creștine, care aveau să ducă în cîteva secole nu atîta la surparea edificiului elino-latin, cît la modificarea lui. În *Caligraful Terțiu*, dintr-o frază de la sfîrșitul *Epistolei către romani*, scriitorul reconstituie, făcînd drumul îndărăt, împrejurările în care această epistolă a luat naștere în Corint.

Aș compara bucata cu vreuna din evocările de acest soi ale lui Anatole France, *Procuratorul din Iudeea*, de exemplu. Dar comparația ar găsi vreo asemănare numai în ce privește natura subiectului, pentru că, în ce privește procedeul reconstituirii și al evocării, deosebirile dintre cei doi scriitori sînt adînci. Acolo unde France reconstituie numai cu inteligența, din afară oarecum, cu o rece obiectivitate învățată de la Flaubert, Galaction, prin acea operație a spiritului pe care germanii o numesc Einfühlung reconstituie dinăuntru în afară, trăiește cu adîncime această reconstituire, și de aceea povestirea lui e făcută cu căldură și entuziasm, cu acea căldură răspînditoare de prietenie, care, după cum am

spus de la început, caracterizează opera sa literară, dar care nu exclude de fel precizia descripției.

De obicei, însă, povestirile din trecut ale lui Galaction nu trec dincolo de veacul al XIX-lea, cea mai veche epocă fiind aceea a Zaverei, care, după cum am văzut, l-a impresionat încă din copilărie, de cînd asculta povestirile unor oameni contemporani cu Tudor Vladimirescu. Dintr-o epocă și mai apropiată e acțiunea romanului *Papucii lui Mahmud*. Iată pe scurt subiectul :

Sîntem în decembrie 1877, puțin după căderea Plevnei. În Roșiorii de Vede poposește un convoi de prizonieri turci. Mulți dintre ei sînt bolnavi, prăpădiți, de abia mai pot merge. La o cîrciumă a orășelului, în seara asta de viscol, s-au adunat cîțiva tîrgoveți împreună cu un sergent conducător al convoiului de prizonieri. Printre cei adunați la cîrciumă se află și un pantofar, Savu, cunoscut de toți ca om blajin și cuminte. Înfierbîntat de băutură și de povestirile sergentului, Savu, din om pașnic și sfios, ajunge deodată fioros și răzbunător ; cuprins de furie împotriva osmanliilor, i se năzare că și el trebuie să omoare un turc, și ucide într-adevăr pe un biet prizonier rebegit și scuturat de friguri, Mahmud. A doua zi, trezindu-se din beție și din apucăturile sîngeroase, Savu e cuprins de remușcare. Se duce noaptea și scoate cadavrul turcului dintr-o pivniță, unde-l aruncase, și îl îngroapă în cimitirul creștin alături de părinții lui. După ce zace bolnav de tifos vreo două luni, Savu se duce la un pustnic bătrîn să se spovedească, și acesta îi dă drept ispașă să facă o mie de perechi de încălțări pe care să le împartă la nevoiași. Savu vinde tot ce are și pornește prin țară, tocmindu-se cînd ici, cînd colo și întrebuințîndu-și puținii bani cîștigați ca să facă încălțămintea hotărîtă drept ispașă. Ajunge la Turnu Măgurele și aici găsește adăpost pe mai multă vreme în casa unui băcan turc, Ibraim, om evlavios și înțelept, căruia chiar îi destăinuiește păcatul lui și pe care, ca un început de răscumpărare a crimei, îl scapă de la moarte. Savu înainte de a muri ajunge să-și îndeplinească ispășirea prescrisă.

Tema este aceea a concilierii religiilor, temă ilustrată de Lessing în *Nathan der Weise*. (La Turnu, Savu se împrietenește cu un meseriaș evreu. Împreună cu acesta și cu Ibrahim, ei alcătuiesc un fel de asociație supraconfesională.) Va-

loarea acestui roman stă însă şi în execuţie, în tratarea detaliilor, cu alte cuvinte în stil. Aici, şi datorită subiectului, şi datorită epocii, contemporane cu copilăria scriitorului, scriitorul se găseşte şi se simte într-adevăr la el acasă. Temă, epocă, locuri — totul este prielnic dezvoltării la maximum a talentului său şi a convingerilor sale morale, cu alte cuvinte a întregii sale personalităţi în toată complexitatea ei, sub o simplicitate aparentă.

Complexitatea aceasta se manifestă, de altfel, de la începutul activităţii literare a lui Galaction. Artist al frazei scrise, înclinat prin fire către vocaţia religioasă, el numai prin faptul că găzduieşte în persoana lui aceste două caractere nu întotdeauna conciliabile este sortit unui conflict. Acest conflict, inerent firii sale, formează, după cum am văzut, fondul nuvelei *De la noi la Cladova* şi al romanului *Roxana*. Galaction scriitorul este un contrast permanent între aceste două vocaţii ale sale, cea artistică şi cea predicatoare. Contrastul acesta se vede şi în stilul său, în care, nu rareori în cursul aceleiaşi perioade sau chiar al aceleiaşi fraze, întîlnim o imagine păgînă şi una serafică, o expresie colorată şi o formulare abstractă, un substantiv plin de sevă şi de culoare alături de un epitet abstract, un cuvînt vechi şi altul intrat în limbă de curînd. Trebuie notat imediat că această abundenţă de contraste nu ia niciodată o înfăţişare violentă, de stil încărcat de antiteze, cum e la Victor Hugo de multe ori. Şi nu ia această înfăţişare din pricină că la Galaction folosirea expresiilor contrastante nu este rezultatul unei maniere stilistice voite, ea provine din conformaţia personalităţii scriitorului.

Contrastul este la el fundamental şi inevitabil din cauza dualităţii firii sale. Prima impresie la el este totdeauna a unui artist, şi expresia, şi ea, începe cu o imagine de cele mai multe ori. Dar aproape întotdeauna imaginea este comentată în spiritul credinţei şi al moralei. Eroii lui Galaction procedează ca şi scriitorul. Cercetînd mecanismul cugetării şi al simţirii lor, scriitorul înfăţişează felul lui propriu de a gîndi şi de a simţi. Savu pantofarul, eroul romanului *Papucii lui Mahmud*, se duce în cimitirul în care lîngă părinţii lui doarme şi prizonierul turc, şi se adînceşte în contemplaţie :

„Savu urmărea cu ochiul diversitatea tulpiniţelor şi a lujerelor, care se ridicau din nevăzute rădăcini îngropate,

şi urmărea mai ales florile felurite care terminau sus lujerul mlădios, licăritor în soare. Imaginea aceasta se prefăcea, în laboratorul simţirii lui sporite, în fagure de analogie şi de revelaţie. I se păreau aceşti răposaţi, îngropaţi aici sub flori, rădăcinile nevăzute ale unor existenţe reale şi aeriene, care se ridicau în sus spre Dumnezeu şi fiecare în parte desfăcea acolo, în slavă, spicul unei flori deosebite. Şi Savu era sigur că, precum aici nu este nici o nesuferire şi nici o ceartă, între umbreluţele de liliac şi ghioceii sădiţi de el, tot aşa nu este nici o duşmănie între adormiţii cu oasele în pămînt, dar cu floarea sufletului în ceruri."

La fel şi în simţirea scriitorului, priveliştile acestei lumi, pe care el le contemplă şi le exprimă ca un artist, stîrnesc „analogii şi revelaţii". Aceasta dă o lumină proprie stilului lui Galaction şi defineşte originalitatea personalităţii sale.

În literatură proba hotărîtoare este recitirea. Opera lui Galaction te îndeamnă s-o reciteşti. Contemporan din anii adolescenţei cu apariţia tuturor volumelor sale, m-am întors la ele de multe ori. Am făcut astfel de cîteva ori drumul la *Bisericuţa din Răzoare,* m-am rătăcit prin *Pădurea Cotoşmanii* şi *Apa Vodislavei,* am făcut multe popasuri. Clopotele de la mănăstirea Neamţului le-am ascultat adesea prin fraza mlădioasă şi încărcată de înţelesuri a scriitorului, iar cu *Terţiu caligraful* m-am întors cîteodată în Corintul de acum o mie nouă sute de ani.

În faţa atîtor pagini menite să rămînă în tezaurul clasic al literaturii noastre, şi care, citite de-a lungul a vreo patru decenii, îmi deşteaptă şi azi acelaşi interes şi îmi dau aceeaşi delectare ca la prima lectură, acum, cînd părintele Galaction a împlinit optzeci de ani, mă bucur că pot să-i aduc omagiul acesta — simplu, dar suprem ! — al recitirii.

1959

poezia lui Alfred Margul-Sperber

În prefața primului său volum de versuri *Gleichnisse der Landschaft (Similitudini ale peisajului*, 1934), Alfred Margul-Sperber scria : „Autorul mărturisește în chip sincer că în ce privește forma, alegerea și tratarea temelor sale poetice, el preferă tot ce este învechit și tradițional și declară totodată că nu ține de loc să fie socotit printre poeții moderni". Cred că modern, aici, trebuie luat în înțelesul de modernist, așa cum desigur că a vrut să înțeleagă și scriitorul. Într-adevăr, de la început și considerînd în totalitatea ei opera poetică a lui Alfred Margul-Sperber, trebuie să remarcăm că una din trăsăturile ei generale este coerența gîndirii poetice, ceea ce are drept consecință firească o expresie inteligibilă. Cînd spun inteligibilă, mă refer atît la comunicarea directă, cît și la aceea prin sugerare. Această sugerare se produce aproape întotdeauna la Sperber pe bază de corelații, în adîncime, nu pe bază de asociații, care sînt mai întotdeauna de suprafață. Aici stă și deosebirea dintre el și mulți contemporani de-ai lui din perioada cînd apăreau acele *Similitudini ale peisajului*, și de-aceea atitudinea pe care poetul o exprimă, atunci cînd declară că „nu ține de loc să fie socotit printre poeții moderni", este perfect justificată de structura talentului său și de felul cum înțelege el creația poetică. „Autorul", se spune în prefața citată, „și-a limitat în mod intenționat materialul și a împins uneori pînă la o obositoare uniformitate alegerea aceleiași teme, și aceasta

pentru că, dîndu-și seama de tragica imposibilitate de-a atinge arhetipul, a crezut de cuviință ca măcar să se apropie de acest arhetip". Așadar, în concepția scriitorului, impulsul către creația poetică îl dă căutarea esenței adînci a lucrurilor. Cu alte cuvinte, poetul este un căutător de absolut, fiindcă acest „arhetip", această imagine primordială nu este altceva decît absolutul poetic. S-ar putea crede că această căutare a absolutului îl îndeamnă pe poet către expresia abstractă. Nimic n-ar fi mai lipsit de adevăr. Poezia lui Sperber e de multe ori o poezie de idei, dar aceste idei el nu le exprimă niciodată în chip abstract. Cu un simț artistic desăvîrșit, poetul evită primejdia aceasta. Walter Pater, în capitolul despre Goethe din cartea sa *Renașterea*, spune că Goethe n-a izbutit în partea a doua a lui *Faust* „să convertească toate ideile în imagini". Această operație de convertire în imagini a ideilor este întotdeauna îndeplinită cu succes în poezia lui Sperber. El gîndește poetic, adică găsește în lume apropieri și afinități sau deosebiri și contraste care uimesc și dau sentimentul frumuseții, ceea ce este unul din caracterele fundamentale ale gîndirii poetice.

Această gîndire își află la Sperber o expresie concentrată de o sclipitoare concizie :

Auf un ab, verweilend mit verlornem Schritt,
nehmen wir die Landschaft in das Leben mit.

Ströme, die verrauschen, Wolken, Wind und Baum,
tauchen einst im Liede auf, wie aus dem Traum.

Liebste, lass dein Auge auf den Dingen ruhn,
denn Sie glänzen wieder spät in deinem Tun.

(Tot umblînd prin viață după chipuri noi
adunăm priveliști, le luăm cu noi.

Vuiet stins de ape, nouri, arbori, vînt,
ca din vis vin iarăși și răsar în cînt.

Strînge cît mai multe lucruri în privire :
ele vor da vieții tale strălucire.)[1]

[1] Traducerea în versuri, atunci cînd nu poartă nici o indicație, este de autorul acestui studiu. La poeziile pentru care nu există traduceri în versuri, sau pentru care nu s-a putut găsi o traducere în versuri satisfăcătoare, se dă traducerea în proză.

sau, cu mai multă culoare, dar cu aceeași limpezime adîncă :

Drüben am Hügel hängt ein kleines Licht,
Das wie ein irrender Vogel durch schwarzes Geäste bricht.

Dunkelheit quillt in das Zimmer und füllt es wie Rauch :
Alles ertrinkt in der Nacht und wir schwinden auch.

Schwindet das Lager, auf dem du entschlummert bist :
Oh, nun fühlst du nicht mehr, wie alles traurig ist !

Nur deine weissen Hände, in Träumen entfacht,
Schwimmen wie Blüten bleich auf den Wassern der Nacht.

(Pe deal o luminiță atîrnă printre ramuri ;
Aripa ei ușoară lovește blînd în geamuri.

Întunecimea umple odaia ca un fum ;
Încet și noi în noapte ne scufundăm acum.

Nu se mai vede patul pe care-ai adormit ;
Nici nu mai simți cum totul acum s-a liniștit.

Doar mîinile-ți cuprinse, în visuri, de fiori
Plutesc pe apa nopții ca niște albe flori.)

Acesta este tonul general din *Similitudini ale peisajului*. Poetul cercetează și prinde corelațiile subtile dintre sufletul omului și lucruri. Poezia lui Sperber este întotdeauna rezultatul unui adînc eveniment sufletesc, rezultatul acelui fenomen pe care germanii îl numesc Erlebnis și care nu se poate exprima în altă limbă decît printr-o perifrază, de exemplu : faptul de-a trăi în chip foarte adînc o întîmplare, un sentiment sau un complex de sentimente, accentul în acest fenomen punîndu-se pe acțiunea de-a trăi, de-a participa la ceva, de-a experimenta, nu de-a contempla. Așadar, rezultatul poetic al acestui fapt de Erlebnis nu poate fi o notație bazată numai pe o observație atentă a vieții, ci este mărturisirea emoționată a unei participări la un eveniment din viață, la o acțiune, la un sentiment, la o idee. Un poet fără Erlebnis este de neconceput. Nu toți poeții însă sînt la fel de apți pentru Erlebnis. Unii mai mult contemplă, observă

și notează, alții mai mult adîncesc sufletește viața și exprimă rezultatul acestei adînciri în confesiuni lirice. Un Baudelaire, un Eminescu, un Rilke, un Esenin concep și scriu poezie numai pe bază de Erlebnis. Hugo, cu o inegalabilă strălucire în expresie, nu este totuși decît numai uneori poet de Erlebnis. Romanticii în general, și cu deosebire romanticii englezi și germani, sînt înclinați către creația lirică pe temeiul acestei adînciri a vieții, al acestei participări cu tot sufletul la viață, al acestui imbold de-a face din fenomenele vieții o perpetuă experiență personală. Acestor poeți li se potrivește ceea ce spune Faust lui Mephistopheles : „Dem Taumel weih'ich mich, dem schmerzlichsten Genuss“ („eu mă consacru zbuciumului, plăcerii celei mai dureroase“). Acest zbucium nu are nevoie numaidecît să se arate prin gesturi spectaculoase, prin manifestări exterioare, el chiar exclude asemenea atitudini, care nu rareori degenerează în poză. Zbuciumul de care este vorba aici este în primul rînd interior, e o mișcare psihică adîncă și vehementă și care se exprimă mai ales în poezie, și mult mai rar în fapte materiale. Înclinarea către Erlebnis are deci, drept consecință, o viață psihică bogată și variată.

Sperber este un poet de Erlebnis. În prefața din care am mai citat, el spune : „O poezie nu poate niciodată să înlocuiască marele obiect pe care îl evocă, așa că măsura calității artistice este și rămîne numai autenticitatea și vigoarea Erlebnis-ului față de acest obiect, precum și capacitatea de-a produce în sufletul cititorului receptiv o repetare a acestui Erlebnis“. Poetul își caracterizează aici foarte bine atitudinea lui față de viață, și enunțarea lui capătă chiar o valoarea generală. Un poet de Erlebnis e mereu în mijlocul vieții, și nu la marginea ei, contemplînd detașat și calm de la distanță furtunile și cutremurele, sau, dimpotrivă, acalmiile și seninătățile. Atitudinea aceasta duce în mod necesar la o apropiere strînsă, la o înfrățire adîncă cu lumea exterioară, cu lucrurile și cu oamenii, iar aici, în volumul intitulat semnificativ *Similitudini ale peisajului*, cu natura, cu fenomenele naturii :

Hohes Gras umflicht
weich dein Mädchenlachen ;
tiefes Abendlicht
will sich nun entfachen :

aber, da wir ganz
uns dem Abend schenken,
will ein letzter Glanz
Sonne uns noch tränken.

Und wir atmen tief
Duft, und sind vergangen ;
keine Stimme rief
unsrem Nachtverlangen.

Bis der dunkle Baum
tropft von kühlem Taue,
dehnt sich unser Traum
grenzenlos ins Blaue.

Nicht dies dunkle Sein
hält uns so in Banden,
nicht der Düfte Pein,
die uns wild umbranden !

Ach, vielleicht ist, was
uns dem Wald verschwistert,
nur ein schlankes Gras,
das im Winde flüstert.

Tief verstehend sehn
wir es an, und schweigen,
während über den
Raum sich Schatten neigen,

und der Herzen Chor
immer tiefer süchtet,
fassungslos empor
zu den Sternen flüchtet !

(Einkehr)

(Iarbă înaltă învelește domol rîsul tău de fată : lumină adîncă de amurg se răspîndește ; cum însă noi ne dăruim în întregime serii, o rază ultimă de soare mai stăruie o clipă și ne adapă. Și noi sorbim adînc mireazma și ne topim în ea ; nici un glas n-a îndemnat dorul nostru de noapte. Pînă cînd copacul întunecat

se îmbrobonează de rouă răcoroasă, visul nostru se întinde fără margini în azur. Nici această făptură întunecată și nici chinul mirezmelor care ne-au înflăcărat aprig nu ne țin înlănțuiți așa ! Ah, poate că ne-a înfrățit cu pădurea numai un fir subțire de iarbă care foșnește în vînt ! Acest lucru noi îl înțelegem adînc și nu vorbim, în timp ce peste spațiu se apleacă umbre și inimile tot mai adînc tînjesc și, pierzîndu-și cumpătul, fug în stele !)

Titlul poeziei are două înțelesuri : înseamnă la propriu popas, oprire la o gazdă, iar la figurat, reculegere, intrare în sine însuși. Textul se potrivește cu amîndouă sensurile. Natura găzduiește sufletul poetului și îl îndeamnă la reculegere. Natura nu este aici confidentă pasivă, așa cum o considerau unii romantici, ea participă la viața poetului și este un factor important în producerea Erlebnis-ului : „Ah, poate că ne-a-nfrățit cu pădurea numai un fir subțire de iarbă care foșnește în vînt ! Acest lucru noi îl înțelegem adînc." Sau, și mai răspicat și mai amănunțit exprimat, în *Landschaft* din același volum :

Eh'er sich für immer wendet,
taucht mein Blick zum letztenmal
in den Born, der Gnade spendet :
deiner Augen Traumopal.

O, aus seinem treuen Spiegel
leuchten lockend, zart umhaucht,
meine Wälder, meine Hügel,
ganz in Abendlicht getaucht !

Und schon hat im Widerstreben
mich des Abschieds Strom entführt :
ob mir einmal noch im Leben
deine Landschaft leuchten wird ?

(Înainte de-a se îndepărta pe totdeauna, privirea mea se mai scufundă o dată în izvorul care dă mîntuire : opalul de vis al ochilor tăi. O, din oglinda lui fidelă îmi strălucesc ademenitoare, cu gingașă învăluire, pădurile mele, dealurile mele, scăldate în lumina serii ! Și iată că, în ciuda-mpotrivirii, fluviul despărțirii m-a și luat cu el : oare îmi va mai străluci vreodată-n viață peisajul tău ?)

Să se remarce asemănarea, în ce privește tonul, între ultimele două versuri ale poeziei și ultimele versuri din *Peste vîrfuri* a lui Eminescu: „Mai suna-vei dulce corn, pentru mine vreodată?" Este aici o înrudire adîncă (de o influență nu poate fi vorba), o înrudire pe care aș explica-o măcar în parte prin faptul că amîndoi poeții și-au petrecut copilăria și adolescența în mijlocul unor regiuni înrudite. La aceasta trebuie adăugat și faptul, mult mai profund, că și unul, și altul simt puternicul îndemn de-a transforma într-un Erlebnis, într-o experiență afectivă, într-un eveniment sufletesc contactul lor cu peisajul. Poetul similitudinilor peisajului duce pînă la extrema limită acest îndemn, identificîndu-se cu priveliștea și suferind o dată cu ea transformările la care o supun anotimpurile:

> O die trauernde Herde der welkenden Wälder!
> Hirte Berg, lass dein silbernes Mondhorn ertönen!
>
> Und die flöte des Bächleins durchströmte die Landschaft
> mit sibyllinischem Schluchzen.
>
> Doch um Mitternacht gellte entsetzlich das Heulen
> des Wolfes der Welt, des Grauens.
>
> Liebe, wie schön war die Erde
> als vir sie neulich erschufen im Sonnengesange des Frühlings,
> und wie trüb ist sie jetzt!

(O! jalnica turmă a codrilor veștezi! Ciobane munte, dă drumul argintiului tău corn de lună să sune! Și flautul pîrîului străbătu peisajul cu sibiline suspine. Dar la miezul nopții a răsunat cumplit urletul lupului lumii, urletul spaimei. O, draga mea, ce frumos era pămîntul cînd l-am creat noi dăunăzi în cîntecul de soare al primăverii, și ce întunecat e acum!)

Al doilea volum de versuri al lui Sperber, *Geheimnis und Verzicht (Taină și renunțare)* e din 1939. Titlul este plin de înțelesuri. El era foarte potrivit pentru împrejurările de atunci din țara noastră, cînd aspirațiile profunde ale omului către libertate, către dreptate socială, către înfrățirea între oameni, trebuiau rostite voalat, în simboluri și

în imagini, uneori derutante ca să poată fi publicate. Acesta este înțelesul „tainei". Renunțarea, de asemenea, nu trebuie luată ad litteram. Renunțare, aici, înseamnă tocmai ascundere, ațipire, scufundare în adîncul conștiinței, în așteptarea unei eliberări care trebuia să vină — și a venit. Renunțarea era numai aparentă. Sub această aparență sufletul poetului își păstra toată vigoarea și toată speranța, toată încrederea. De altfel, în mai toate bucățile acestui volum, tonul viguros, apăsat și limpede, indică pe de-asupra vorbelor, cît și în adîncul lor, atitudinea aceasta dîrză, adînc optimistă. Un exemplu în această privință este chiar poezia care deschide cartea și care e intitulată *Der Tag der Landschaft (O zi din viața peisajului)*:

> Der Morgen stand im Brand der Wolkenröten.
> Sein Haupt hob schimmernd sich aus Duft und Tau.
> Er trug im Haar den Sang der Hirtenflöten
> Und Vogelstimmen durch den Glanz der Au.
>
> Der Mittag wam ein flammendes Verstummen.
> Durch die gelähmte Stille schläfrig klang
> das Dengeln einer Sense und das Summen
> der Bienenschwärme auf dem Wiesenhang.
>
> Der Abend kam wie eine goldne Träne.
> Die letzten Winde wiegten sich zur Ruh,
> und durch die Bläue glitten Wolkenschwäne
> verklärt und selig ihrer Heimat zu.
>
> Dann sank die Nacht herab auf sanfter Schwinge,
> das Antlitz überströmt von Sternenlicht.
> Sie streichelte das Heimweh aller Dinge,
> und jedes wand Geheimnis und Verzicht!

(Dimineața stătea în incendiul norilor roșii. Fruntea ei se înălța sclipitoare din aburi și din rouă. Purta în păr cîntecul de fluier al ciobanilor și glasuri de păsări care străbat aerul luminos al cîmpiilor.

Amiaza a fost o amuțire în flăcări. În tăcerea amorțită răsuna leneș ciocănitul unei coase și zumzetul albinelor pe pajiștea de pe colnic.

Seara a venit ca o lacrimă de aur. Cele din urmă vînturi s-au dus legănîndu-se la culcare, și pe cerul albastru lebede de nouri fericite și radioase către țara lor.

Pe urmă noaptea s-a lăsat cu aripi domoale, cu fața inundată de lumina stelelor. Ea mîngîie nostalgia tuturor lucrurilor, și fiecare lucru s-a făcut taină și renunțare.)

Să se observe mai întîi abundența termenilor care exprimă bucurie și lumină : Glanz, golden, verklärt, selig, schimmernd, überströmt von Sternenlich (strălucire, auriu, fericit, sclipind, inundat de lumina stelelor). Imaginile sînt toate luminoase, sugerînd intensitate și avînt, înălțare în lumină, viață în libertate. Din cauza aceasta, acel Verzicht de la urmă nu are în el nimic tragic, nimic trist, nimic deprimant. Poezia rămîne luminoasă și pură în ciuda acestei modulații, care aici nu exprimă actul voit al renunțării, ci fenomenul firesc și necesar al scufundării în somn a peisajului la venirea nopții.

Și în volumul acesta personajul principal este peisajul, cu care poetul stă de vorbă, pe care îl cercetează în adîncime și de care se simte legat prin afinități adînci, de structură. Este, totuși, între *Similitudini ale peisajului* și *Taină și renunțare* o deosebire. În poeziile primului volum asistăm la o captare a priveliștilor naturii în sufletul poetului, o mișcare din afară înăuntru, de absorbție a peisajului, de asimilare a lui și de interpretare poetică. În cel de-al doilea volum al scriitorului, mișcarea este dinăuntru în afară. Poetul se desprinde din el însuși și participă el acum la viața priveliștilor, oglindind peisajul, și nu oglindindu-se în el. Bineînțeles că nu poate fi vorba de o aplicare cu strictețe a acestei atitudini. Tendința generală este însă aceasta, pe cînd în volumul anterior prevala tendința contrară. Pădurea, copacii se întîlnesc și aici ca și în primul volum ca niște teme familiare și dragi poetului. Un lung poem în trei părți poartă chiar titlul *Der Baum (Copacul)*. Acest poem e foarte important pentru felul cum Sperber prinde și cultivă corelația profundă dintre om și lucruri, ilustrînd totodată mișcarea de oglindire simpatetică de care vorbeam. Povestitorul pare să fie un emigrant de pe vremuri, într-un ținut sălbatic și neexplorat. Și-a întins cortul lîngă un copac, cu care se împrietenește :

Vor meinem Zelte steht er schlank
Und reckt sich in den Himmel frei.
Sein Fleisch ist fest, sein Fell ist blank,
er sinnt und trachtet mancherlei.

Sein Nacken stemmt sich in den Sturm.
Sein Scheitel fühlt die Wolken ziehn.
Er herbergt Wiesel, Wolf und Wurm,
die grossen Vögel lieben ihn.

Am Morgen glüht und flammt sein Haupt,
dem Häuptling gleicht er dann fürwahr!
Doch wenn die Nacht sein Bild mir raubt,
trägt er den grossen Stern im Haar,

Er wiegt sich gern im warmen Wind,
ich höre, wie er leise singt.
Doch wenn die grossen Wetter sind,
und ihn der Räuber Sturm anspringt,

dann wirft er sich in wilder Wut,
dass grell sein Haupt von Feuern loht,
und packt den Sturm, und hält ihn gut
mit seiner Faust, und würgt ihn tot [...]

Ich wollt', dass er mein Bruder wär!
Dann webt' und wirkte ich zur Zier
ihm einen Mantel, reich und schwer:
er trüg ihn gern, wär'er von mir.

(În fața cortului meu stă zvelt și se înalță liber spre cer. Carnea lui e vîrtoasă, pielea lui e lucioasă. Multe chibzuiește și năzuiește. Ceafa lui se împotrivește furtunii. Cugetul lui simte nourii care trec. Adăpostește dihori, lupi și viermi și păsărilor celor mari li-i drag. Dimineața fruntea lui arde și strălucește, și atunci seamănă într-adevăr a căpetenie de oști ! Dar cînd noaptea îmi ascunde chipul său, el poartă-n plete steaua cea mare. Îi place să se legene în vîntul cald și îl aud cum cîntă-ncetișor. Dar cînd se strică vremea, și tîlharul uragan sare la dînsul, el se azvîrle cu mînie cumplită, în timp ce capul îi strălucește de fulgere, și apucă uraganul, și îl prinde bine cu mîinile lui și îl

sugrumă... Aş vrea să-mi fie frate ! Şi atunci i-aş ţese şi i-aş lucra drept podoabă o mantie bogată şi grea : bucuros ar purta-o ştiind că-i de la mine.)

Povestitorului îi pare rău că prietenul său, copacul, e condamnat să stea în acelaşi loc. Ar vrea să-l poată lua cu dînsul în lungile lui peregrinări, în căutare de regiuni mai fertile şi mai prielnice :

Nach allem regt sich unser Gier,
und niemals haben wir genug :
wir raffen Frucht und Mensch und Tier.
Er trinkt das Licht mit tiefem Zug.

So flüchtig sind wir in der Welt:
Von unsren Schnitten stäubt der Stein,
im Winde bläht sich unser Zelt.
Er muss die Ruh, das Bleiben sein.

(Pofta noastră năzuieşte să cuprindă tot şi niciodată nu avem destul : prădăm roade şi oameni şi animale. Copacul bea lumina cu sorbituri adînci. Ce trecători sîntem pe lume : piatra se sfărîmă sub paşii noştri şi cortul nostru se umflă în vînt. El trebuie să stea mereu liniştit pe loc.)

Povestitorul visează într-o noapte că, în regiunea în care e acum, seceta a pîrjolit iarba şi a secat rîurile. El şi cu tovarăşii lui de pribegie trebuie să-şi strîngă corturile şi să plece în altă parte. Şi atunci se duce la prietenul lui copacul, să-şi ia rămas-bun de la el :

Da ging ich noch ein letztes Mal
zu ihm hinaus. Ich sah ihn nicht,
doch fühlt'ich ihn. Und meine Qual
war gross. Ich legte mein Gesicht,

das glühte, an sein kühles Fell,
und mit den Armen eng umfing
ich seinen Leib. Dann ward es hell :
ich wusste, dass ich von ihm ging,

und dass er blieb in seiner Haft.
Da übermannte mich der Schmerz:
ich zog und schlug mit aller Kraft
mein Eisen in sein dunkles Herz !

(M-am dus atunci ultima oară la el. Nu-l vedeam, dar îl simţeam. Şi durerea mea era mare. Mi-am lipit faţa înfierbîntată de pielea lui răcoroasă şi i-am cuprins în braţe trupul. Şi deodată s-a făcut lumină. Mi-am dat seama că mă despărţeam de dînsul şi că el rămînea în închisoarea lui. Şi m-a copleşit durerea : am scos pumnalul şi am izbit cu toată puterea în inima lui întunecoasă.)

Imaginea copacului condamnat la nemişcare şi a prietenului său, omul, care, îndurerat că nu-l poate lua cu el şi convins că planta suferă din cauză că nu poate pleca, o omoară, este expresia unei idei poetice adînci, de-o simplitate şi de-o măreţie care aduce aminte de legendele Antichităţii, cu oameni preschimbaţi în izvoare, în copaci, în stînci. Umanizarea naturii, dotarea ei de către poet cu sentimente şi apucături umane ne dau singurul mod de-a o face comunicabilă sensibilităţii noastre, şi deci de-a o face obiect de creaţie artistică. Toate acestea, la care se adaugă expresia de o mare strălucire verbală şi totodată de-o clasică cumpătare, fac din această bucată o creaţie de primul rang a poeziei de limbă germană din timpurile noastre şi, fiind opera unui poet de la noi, o creaţie capitală a poeziei româneşti din ultimele decenii.

Trăinicia operei poetice a lui Sperber este asigurată în chip temeinic de forma ei perfectă. Sperber are simţul clasic al formei, care asigură chiar celei mai zbuciumate substanţe o frumuseţe durabilă. Numai aşa se pot înălţa în poezie cotidianul şi obişnuitul. Poetul similitudinilor subtile se arată tot atît de artist şi în cel mai ocazional subiect, pe care, datorită expresiei strălucite cu care îl îmbracă, îl scoate din efemer. E drept, pe de altă parte, că Sperber, în alegerea temelor, este tot aşa de exigent ca şi în privinţa formei. Căutător de absolut poetic, el merge cu predilecţie către adîncimi, către esenţe, către acel arhetip de care vorbeşte în prefaţa primului său volum. Poetul pătrunde în adîncul vieţii, al realităţii, al visului, ca să caute adevărul poetic. El este un scafandru al cunoaşterii poetice :

Doch als er aus den dunklen Wogen tauchte
Tiefatmend, sprühend auf in goldnes Licht,
Barg er in Arm: das noch vor Feuchte rauchte,
Sich sträubend schlug und Scham und Trotz verhauchte,
Das wilde Meereswunder, das Gedicht.

(Dar cînd a ieşit răsuflînd greu din valurile întunecate, şi scuturîndu-se în lumina aurie purta în braţele lui, fumegînd de umezeală, zbătîndu-se delaolaltă sfios şi cutezător, aprigul miracol al mării, poemul.)

Strofa aceasta face parte din poezia *Das Gleichnis vom Dichter (Parabola poetului)*, care deschide ciclul intitulat *Lethe şi iubire* din volumul *Sternstunden der Liebe (Clipe siderale ale iubirii,* 1963). Este un ciclu scris mai de mult, dar publicat aici întîia oară. El cuprinde, pe lîngă *Parabola poetului*, nouăsprezece bucăţi care evocă fiecare o figură din mitologia elină : *Himera, Faunul, Centaurul, Meduza, Psyche, Narcis, Edip, Euridice, Heracles* şi altele. Nu este o prezentare parnasiană, cu splendori reci care încîntă, dar nu hrănesc. Sînt tablouri trăite ; fiecare din ele e obiectul unui adînc Erlebnis, ca şi cum poetul, contemporan cu mitul, ar fi asistat la naşterea şi la dezvoltarea acestuia, cîteodată şi la moartea lui, şi ar face acum o dare de seamă a acestor întîmplări străvechi la care a luat parte şi de care îşi aduce aminte în versuri melodioase, pline de sevă şi de culoare, unele din cele mai frumoase pe care le-a scris şi care, chiar într-o poezie atît de vastă şi de bogată cum este poezia de limbă germană, se disting şi se aşează la un loc de frunte.

Iată, conceput admirabil, felul cum a luat naştere *Himera :*

War, was sich ans Astwerk schmiegte
Goldgetränkt im blassen Blau,
Träge durch den Abend wiegte,
Eine Wolke, eine Frau?

Sagenvogel, des Gefieder
Tausend Farben sprühend fiel?
Rogenbogenrad der Lieder ?
Schönes Tier? Ein Wasserspiel?

Manchmal glich es einer Flamme,
Drin das Laub zu lodern schien;
Efeutrieb, vermählt dem Stamme,
Sah man's zärtlich Ranken ziehn.

Dunkler Himmel fremder Länder
Ward in seiner Schau bewusst;
Prunken flutender Gewänder
Und des Leibes nackte Lust.

Als der Sänger es erkannte,
Näher trat, es zu besehn,
Sah er, das vom Abend brannte,
Mild im Wind als Falter wehn.

(Ce se vedea lunecînd printre crengi, scăldat în aur în azurul palid, şi legănîndu-se leneş în amurg, nour era ? Femeie era ? Pasăre de basm ale cărei pene se resfirau în mii de culori ? Vîrtej de curcubeie al cîntecelor ? O vietate frumoasă ? Un joc de ape ? Uneori parcă era o flacără care pîlpîia în frunziş ; se încolăcea în jurul trunchiului cu un imbold de iederă, cu gingăşie întinzîndu-şi vrejurile. Ceruri adînci din ţări îndepărtate se răsfringeau în acel lucru, şi vestminte fîlfîind strălucitoare, şi nuda bucurie a unui trup. Dar cînd cîntăreţul s-a apropiat să vadă mai bine şi şi-a dat seama ce era a văzut că strălucirea aceea aprinsă în amurg era un fluture purtat uşor de vînt.

Şi iată o interpretare tot atît de originală a lui *Narcis*, cu acea precizie în imprecizie, care e una din trăsăturile marii poezii romantice :

Geliebter Jüngling, den die Quelle bannt:
In ihrem Dunkel ist sein Licht entbrannt.
Im Abend löste sich sein Leib und schwand;
Nun blüht das Bild, das seine Seele fand.
Nichts, was er war, ist wahr : was er noch ist,
Ist grüner Schein, der mit der Welle fliesst.
Die Welle trägt sein schwankes Bild zutal.
Das Echo tönt den Wohllaut seiner Qual.
O Schatten, der sich über Schatten neigt :
Die Gräser seufzen, was sein Herz verschweigt.

Und das Geheimnis, das ihn sehnend flieht,
Verschluchzt im Dunkel als ein Linoslied.
Da er verwelkte, bleibt verwaist die Welt.
Der Abend ist nur Asche und zerfällt.
Nun steigt zum Trost der Nacht, die ihn verlor,
Der seine Züge trägt, der Mond empor.

(L-a fermecat izvorul, ca să-i prindă
Frumosul chip în limpedea-i oglindă.
Spre seară trupul piere ca o ceață ;
Imaginea din apă prinde viață.
Nimic n-a fost aieve-n el ; ce este
E doar un tremur verde pe apa de poveste.
Îi duce valul chipul stins la vale ;
Ecoul doar dă glas durerii sale.
O umbră stă cu umbre să se-adune ;
Oftează iarba tot ce el nu spune.
Și taina care-l trage-n adîncime
E cîntecul lui Linos din vechime.
Rămîne lumea-n urma lui orfană ;
Se sfarm'-amurgul în cenușă vană.
Spre mîngîierea nopții, care-ntr-una
De dragul lui bocește, iese luna,
Și fața ei cu-a lui Narcis e una.)

1963

Îndemn la drum cu Sadoveanu

În arta zugrăvirii peisajului cu ajutorul vorbelor scrise, Mihail Sadoveanu atinge perfecțiunea. Precizia și fidelitatea față de realitate se îmbină cu o mare putere de evocare poetică. Nu e vorba de înfrumusețare, ci de o neostenită descoperire de frumuseți ale naturii, pe care scriitorul le rostește în fraze și perioade de o mare armonie verbală. Sadoveanu, cînd descrie o priveliște din natură, o cuprinde și o înfățișează astfel încît să ne-o comunice în întregime : culoare, sunet, mireasmă, nimic nu lipsește. Scriitorul, cu cîteva fraze, ne introduce în mijlocul priveliștii, chemîndu-ne să-l însoțim și s-o descoperim împreună cu dînsul. Din două-trei fraze peisajul e schițat, frazele următoare îngroșînd conturul acolo unde trebuie, subțiind dacă e nevoie, sau punînd culoare, dar întotdeauna cu o desăvîrșită cumpănire a mijloacelor și cu o cumpătare clasică. Nu e nevoie să cauți mult în opera lui ca să dai de asemenea exemple. La Sadoveanu natura e prezentă mereu, ea însoțește, cu viața și mișcările ei, viața și mișcările personajelor ; mai mult decît atîta, natura ia parte la viața sufletească a oamenilor din povestirile și romanele lui Sadoveanu, formînd un continuu acompaniament al acțiunii povestite. Iată cum povestitorul din *Codrul* notează acest fenomen : „Și-mi era drag mai ales adîncul codrului aceluia, miezul lui cu piscuri pietroase. Acolo, departe, în bolțile bătrîne, se cernea umbră ca de amurg, și rar cîte-o

floare de lumină se întindea, vie, strălucită, pe covorul moale, de-o culoare gălbuie, dulce-stînsă. Paseri nu zburau, nici n-ajungeau pînă acolo: le speria întinsa singurătate. Pîrîul Cerbului sărea pe trepte sure de stînci şi împrăştia lacrimi de pietre scumpe pe muşchiul gros, verde-închis, al malurilor; tremura cu zvon moale, neîntrerupt; şi în zvonul lui, în singurătate, pe oglinda mişcătoare a undei, cîteodată, dintr-un tufiş, răsărea, neclintită, ca tăiată în lespede, o căprioară cenuşie, într-o mişcare gingaşă de oprire. Altfel era o tăcere aşa de grozavă: mă opream şi îmi auzeam bătaia inimii în coşul pieptului. Rar glas de corn tremura departe şi răzbătea pînă la mine înăbuşit, trist, ca din fundul pămîntului."

Cu toate că peisajul acesta nu e localizat, în afară doar de acel Pîrîu al Cerbului, care ar putea să figureze în multe păduri de munte de la noi, simţi totuşi, din cumpănirea melodioasă a frazei, din tonul „dulce-stins" al descripţiei, că priveliştea e de prin părţile Moldovei pe unde a copilărit scriitorul, din nişte locuri care, cum singur spune tot în povestirea aceasta, sînt „spre munte", pe unde încă fagul e stăpîn, dar încep să se presimtă brazii. Este aici, ca pretutindeni în opera lui Sadoveanu, fie că e vorba de locuri precizate pe hartă, fie că e vorba de privelişti nelocalizate, dar care corespund unei precise amintiri a scriitorului, este aici ceva greu de cuprins într-o definiţie, dar puternic şi neîndoielnic, care face pe cititor să-şi spună imediat: Cît de românească e această privelişte!

În paginile de început ale cărţii sale *Ţara de dincolo de negură*, carte de întîmplări vînătoreşti, care însă sînt mai mult un prilej de minunate tablouri animate de o mare dragoste faţă de natura ţării noastre, Sadoveanu se adresează astfel cititorilor: „Nu lăsaţi să treacă zadarnic anii voştri. Dacă nu sînteţi vînători şi pescari, puneţi mîna pe toiag şi colindaţi moştenirea asta fără de pereche. Nicăieri în lume nu sînt locuri mai frumoase. N-am spus că avem cele mai alese frumuseţi de pe lume, ci că şi aici sînt privelişti tot aşa de frumoase ca cele mai lăudate de aiurea. Cel care vede Delta înţelege singurătăţile Africii. Cel care suie pe Călimani, ori pe Retezatu, ori pe Ceahlău, a trecut în zarea fără de prihană a altei lumi."

Şi într-adevăr, în opera întinsă cît o ţară a lui Sadoveanu, cititorul găseşte mostre bogate din toate frumuseţile

naturale ale României, din Deltă pînă în Maramureş, din Munţii Neamţului pînă în Munţii Sebeşului. S-ar putea culege din opera lui un material pentru mai multe volume, care ar cuprinde tot ce-i mai caracteristic în natura României. Pretutindeni în această operă descripţiile sînt pline de viaţă, de mişcare, nicăieri nu dai de vreun tablou cuprinzînd splendori reci şi străluciri sterpe. Simţi mereu că între scriitor şi natură e o legătură sufletească adîncă, o legătură pe care ai putea-o numi organică, de structură, o simpatie întemeiată pe înrudire; sufletul scriitorului şi sufletul peisajului ţării lui sînt una, într-o potrivire rar întîlnită, aproape că aş spune: niciodată întîlnită într-o asemenea măsură la vreun alt scriitor. Să-l ascultăm cum arată chiar el într-un pasaj din *Anii de ucenicie* felul în care, copilandru fiind, pe cînd colinda într-o vacanţă de vară malurile Moldovei, a luat cunoştinţă de această înrudire dintre sufletul lui şi sufletul naturii natale: „Gîrlele capriţioase ale rîului; dumbrăvile de plopi, sălcii şi arini; cîmpia grea de lumină pînă la pîcla vînătă a munţilor, toate le port încă în mine, intrate pentru totdeauna în fiinţa mea, intrate ca un filtru al vieţii nemuritoare, din care încă mă împărtăşesc pînă la aceşti ani tîrzii în care mă aflu. Basmul tinereţii fără bătrîneţe şi al vieţii fără de moarte în acele locuri trebuie să se fi zămislit, între nişte păstori cu sufletele bucurate de lumină şi putere. Fără să-şi dea seama, se confundau ei înşişi cu gîrlele, dihăniile pămîntului şi vîntul care susura în întindere." Această confundare a oamenilor din vechime, strămoşi şi înaintaşi ai scriitorului, cu natura înconjurătoare, se realiza acum a doua oară în scriitorul care avea să strîngă în numeroasele pagini ale cărţilor lui un tezaur de frumuseţi culese de pe toate meleagurile ţării.

Tezaurul acesta e unic în literatura noastră şi, ca întindere, variaţie şi strălucire, greu de găsit în alte literaturi. Variaţia în unitate este una din trăsăturile lui cele mai frapante. Purtînd toate pecetea adîncă a stilului său atît de personal, descripţiile lui Sadoveanu se deosebesc totuşi între ele prin nuanţe de ton şi prin modulaţii cerute de obiectul fiecăreia. Sadoveanu îşi modelează stilul după priveliştile pe care le evocă. Lucrul apare frapant în volumul *Ochi de urs*, care cuprinde două povestiri, aceea care a dat cărţii titlul şi alta întitulată *24 iunie*. Cea dintîi se petrece în Munţii Sebeşului, pe timp de toamnă şi de iarnă, prin locurile unde scriitorul

își avea, la Oașa, un conac de visuri și de vînătoare, nu departe de Valea Frumoasei, pe care o carte de-a lui purtînd acest titlu avea s-o facă celebră. Eroul povestirii, Culi pădurarul, se întorcea din vale de la Sebeș: „Cînd se întorcea a doua oară la deal, la începutul lunii lui noiembrie, se întîmplase a fi o zi călduță, cu soare de aur. Munții cei mai depărtați visau în pîcle, iar pădurile de la malul Frumoasei aveau în ele ca o dulceață a unor păreri de rău. Cînd a ajuns la o cotitură și la un pod, a văzut aproape, numai la o zvîrlitură de băț, două căprioare care stăteau neclintite pe o costișă, părînd a asculta ceva. Huruitul moale al căruții se amesteca în zvonul apei. Nu s-au tulburat nici cînd au văzut calul." „După ce s-au dus ele în copce, la deal, fără de nici o spaimă, paznicul de la Prelunci a înțeles ce așteptau ele acolo în pripor. Le sosise boarea de vînt, din susul apei, înștiințare de măsuri aspre: cobora de la stînile Șurianului o turmă cu toți asinii, tărhatul și cîinii. A trecut domol, într-un nour de pulbere. A rămas un sunet de clopot după ce priveliștea s-a prelins în cotitură. Alte tălănci tari nu se mai auzeau, măcinate de murmurul Frumoasei." Și acum, un pasaj din *24 iunie*. Sîntem în Deltă în dricul verii: „Luntrea se strecura printre draperii de liane. Ștefan Gîdea, omul meu, simțind ce caut, mă ducea într-un loc pe care îl știa el. Fără să-mi spuie el nimic, am cunoscut acel loc. Era o grădină sălbatecă, înflorită nou de la nuferii din baltă pînă la malurile ușor înclinate. Volburi se răsuceau pe trestii, iriși galbeni deschideau cărări, boschete de tamarix își așterneau strugurii dulce-mirositori. După sălcii urmau pîlcuri de salcîmi înfloriți încă, al căror parfum părea că se tîrăște nevăzut și nesimțit pe oglinda luciului. Înainte de a ajunge la salcîmi, m-am oprit între papuri înalte, căci dincolo, în acea grădină ascunsă a liniștii, se zbenguiau cu glasuri, cîrcîiri, clămpăniri de plisc și bătăi de aripi, toate neamurile de sălbăticiuni aripate — de la lișiță pînă la lopătari. Erau și cele douăsprezece specii de gîște, și cele douăsprezece neamuri de rațe, și mierlele, și privighetorile, și ochiul boului. Era un sobor rar, pe care l-am văzut în viața mea poate încă de două, trei ori."

Culoare, ton, mișcare diferă de la o descripție la alta, dar felul atît de personal în care se cumpănește fraza, precizia detaliilor și totodată suflul de poezie care pătrunde tabloul, totul te face să recunoști imediat stilul lui Sadoveanu.

Stilul acesta e atît de pătrunzător, încît, atunci cînd te afli în mijlocul unei priveliști pe care ai citit-o în vreo povestire de-a lui Sadoveanu, îți vine să spui: e ca în Sadoveanu, ceea ce este dovada supremă a acelei identități minunate, între sufletul peisajului românesc și sufletul scriitorului în a cărui operă natura României se oglindește cu intensitatea sporită pe care i-o dă o mare artă literară.

1965

Alecsandri, la şaptezeci şi cinci de ani de la moarte

Literatura română modernă s-a dezvoltat, la începutul ei, sub impulsul unei nevoi înfrigurate de-a exista, într-un tempo grăbit şi repezit. Imboldul principal a fost, atunci, grija cantităţii, nu a calităţii. Este ceea ce Heliade a exprimat într-o frază foarte semnificativă, pe care am mai amintit-o : „Nu e vremea de critică, e vremea de scris, şi scrieţi cît veţi putea, cum veţi putea". Fraza aceasta e din 1837. Ea exprimă o stare de fapt. Pe vremea aceea scriitorii noştri nu se gîndeau atîta să scrie frumos, cît să scrie cu folos. Fenomenul acesta, care se observă, mai ales în ce priveşte cantitatea, şi la alte literaturi începătoare, a căpătat la noi un caracter mult mai acut, din pricină că, vreme de cîteva decenii, pînă după 1850, literatura la noi a fost subordonată, în chip firesc şi neforţat, puternicei mişcări de înviorare naţională care a precedat Unirea. Pe de altă parte, şi îndeosebi în ce priveşte poezia, literatura română modernă şi-a găsit, chiar de la început, elementele unei tradiţii în legătura ei adîncă cu folclorul. Acest fapt s-a întîmplat, cred eu, din două motive, armonios îmbinate. Ideile de punere în valoare a folclorului erau dominante în acea epocă şi făceau parte din atmosfera literară a vremii, atmosferă încă îmbibată de romantism. Dar pe lîngă aceasta, şi în chip mult mai hotărîtor, scriitorii noştri din acea vreme vedeau în poezia populară temelia sigură şi trainică a unei creaţii poetice naţionale,

cu trăsături originale, capabile s-o deosebească de celelalte poezii şi să servească, tocmai din cauza aceasta, luptei pentru înfăptuirea Unirii.

Un simţ foarte ascuţit al valorii artistice a cuvîntului îl face pe Alecsandri, de la început, să acorde expresiei toată atenţia. Era aceasta, la el, ceva firesc, Alecsandri avea o mare uşurinţă de exprimare. Nu cred că îşi lucra şi îşi şlefuia prea mult versurile. Nici n-ar fi avut nevoie, fiindcă ele izvorau din talentul lui cu o fluenţă nu rareori într-adevăr fermecătoare. Unele poezii ale sale poartă în subtitlu indicaţia că sînt scrise pe albume, aşadar ele sînt improvizaţii. În toate acestea, indiferent de caracterul efemer al ocaziei care le-a dat naştere, se observă o mare stăpînire a mijloacelor de expresie mijloace, bineînţeles, potrivite cu specia aceasta de poezie, care poartă de obicei numele de ocazională.

Goethe atribuia acestui fel de poezie, în germană Gelegenheitsgedicht, o importanţă deosebită. Este drept că Goethe cuprinde sub această denumire orice poezie provocată de actualitatea imediată. Era înclinat, oare, Alecsandri către acest fel de poezie ? Cred că da, prin firea talentului său. Aceasta face ca poezia lui, în general, să dea o impresie de viu, de trăit, de adevăr ; totodată însă, din aceeaşi pricină, acestei impresii i se alătură de multe ori şi aceea de ceva fugitiv, trecător şi uşor. Impresia aceasta ne-o dau, de altfel, în unele lucrări ale lor, mulţi dintre scriitorii care au acest dar al improvizaţiei, chiar cei mai buni dintre ei.

Două sînt modurile de-a judeca, în ansamblul ei, opera unui scriitor. Unul este acela al situării scriitorului în epoca lui şi al aprecierii sale în raport cu acea epocă. Se ajunge astfel la stabilirea unei valori ce se poate numi istorică. Alt mod este acela al considerării scriitorului din punctul de vedere al durabilităţii sale. La şaptezeci şi cinci de ani de la moartea unui scriitor, aşa cum se întîmplă acum cu Alecsandri, se pot formula, desigur, cîteva date, măcar aproximative, despre ceea ce durează din opera lui. Despre ce înseamnă Alecsandri în istoria literaturii noastre s-a spus deja destul, dacă nu chiar tot. Opera lui Alecsandri se ştie, ca un lucru perfect dovedit, că stă la temelia literaturii române moderne. Fără el dezvoltarea literaturii noastre de după 1850 este de negîndit. Alecsandri inaugurează, alături de Costache Negruzzi, proza literară artistică românească. Cine reciteşte *Buchetiera din*

Florenţa preţuieşte fără nici o constrîngere construcţia echilibrată, armonia frazei, siguranţa naraţiunii, şi acea calitate pe care francezii o exprimă prin epitetul de *attachant*. Excelentă proză ataşată este proza lui Alecsandri, de la *Buchetiera* pînă la memoriile de călătorie în Africa şi amintirile din misiunile sale diplomatice.

Dar iată că, vorbind despre însemnătatea lui Alecsandri pentru epoca lui, ne dăm seama că multe din constatările elogioase privitoare la situaţia lui atunci se potrivesc bine şi la situaţia lui astăzi, mai exact se potrivesc bine cu părerea noastră despre opera lui, în raport cu vremea noastră, cu gustul ei şi cu preferinţele noastre, ale celor de astăzi.

Într-adevăr, cu instinct teatral şi cu un meşteşug învăţat de la autorii comici francezi ai secolului al XIX-lea, de la Picard la Labiche şi chiar mai tîrziu, la Augier, Alecsandri a dat cîteva comedii excelente, care şi azi se citesc sau se văd reprezentate cu interes şi plăcere. Interesul stă în faptul că în aceste comedii avem un tablou, nu prea vast, desigur, dar foarte expresiv, al unor aspecte din societatea românească dintre 1840 şi 1865. În *Coana Chiriţa*, în *Iaşii în Carnaval*, în *Ginerele lui Hagi-Petcu* şi în altele, în scenete, în cînticelele comice, aflăm o mulţime de detalii expresive cu privire la felul de-a vorbi, de-a trăi, de-a judeca al oamenilor din acea epocă. Aceste detalii sînt rezultatul, întotdeauna, al unei observaţii sigure. Vor fi fiind poate, uneori, detalii de suprafaţă, dar ele exprimă, tot de atîtea ori, realitatea mai adîncă, în primul rînd prefacerile pe care le provoca în societatea românească a vremii introducerea, uneori în grabă şi fără ordine, a formelor civilizaţiei occidentale. Înaintea lui Caragiale, Alecsandri a descris cu vigoare satirică aspecte ale acestui fenomen. Tribunescu, personaj din *Zgîrcitul risipitor* al lui Alecsandri, vorbeşte ca Rică Venturiano al lui Caragiale — mai exact : Rică Venturiano, posterior cu vreo douăzeci de ani lui Tribunescu, vorbeşte în stilul acestuia.

Satirizarea lui Alecsandri este făcută cu voie-bună, fără insistenţa usturătoare a lui Caragiale. Amărăciunea nu stătea în firea lui Alecsandri. Nici sarcasmul. Indignarea lui lua întotdeauna o formă mai domoală. El avea în cel mai mare grad ceea ce exprimă în latineşte *amoenitas ingenii*, o fire plăcută. O calitate care asigură permanenţa mai bine decît altele. O calitate care exclude violenţa, zbuciumul răsunător, şarja, insistenţa — dar care este prielnică adîncimii limpezi.

Pe lîngă interesul istoric, un interes pur estetic ne apropie de unele din aceste comedii ale lui Alecsandri. Dialogul este de-o mare vioiciune. Vîna comică este bogată. Comicul de situaţii se îmbină perfect cu comicul verbal. Limba, în sfîrşit, este de-o mare savoare, veche desigur pe alocurea, dar nu învechită, deoarece e luată din fondul adînc, trainic şi permanent al tezaurului nostru lexical.

Limba frumoasă distinge şi poemele dramatice ale lui Alecsandri. El a dus la strălucire în literatura noastră această specie literară. A contribuit la aceasta excelentul său meşteşug teatral, cît şi marele său talent poetic. Unele din cele mai frumoase versuri ale sale se găsesc în cele trei piese în versuri *Despot-vodă*, *Fîntîna Blanduziei*, *Ovidiu*.

Expresia lui Alecsandri, forma sa literară sînt determinate de echilibru, de măsură şi de armonie, calităţi pe care el le avea în cel mai mare grad. Poezia lui lirică curge de-a dreptul de la izvor, de la izvorul unei sensibilităţi vibrante fără exces, mereu egală cu ea însăşi, cu o limpezime care, aşa cum am mai spus, nu exclude profunzimea. Sensibilitatea poetică a lui Alecsandri se arată mai cu seamă în faţa spectacolelor naturii. De aici atîtea agreabile privelişti, de care e plină poezia sa. Fără să mai vorbim de pastelurile sale, care inaugurează în poezia noastră o manieră mult cultivată după el, şi într-o apreciabilă măsură pe urmele lui — întîlnim la tot pasul în versurile sale dovada unui adînc sentiment al naturii. Acest sentiment se îmbină foarte bine cu dragostea lui Alecsandri de poezia populară, căreia, după cum ştim, el cel dintîi i-a scos la iveală frumuseţea literară. La această frumuseţe literară, ştim acum că Alecsandri a contribuit uneori foarte mult. E destul să comparăm *Poeziile populare* culese de el cu *Poeziile populare* culese de G. Dem. Teodorescu şi publicate în 1885, ca să ne dăm seama că Alecsandri a aranjat puţintel poeziile populare pe care le-a cules. Ce-a rezultat din asta ? Un lucru care s-a mai întîmplat şi în alte literaturi, de exemplu în literatura germană cu *Des Knaben Wunderhorn*, poeziile populare culese şi aranjate de Achim von Arnim şi Clemens Brentano şi publicate în 1806—1808. Ca şi acestea, *Poeziile populare* culese de Alecsandri şi publicate prima oară în 1852—1853 sînt populare, dar sînt şi

ale lui. Scoase din anonimat, ele îi aparțin ca o operă proprie. Și trebuie să remarcăm că, în opera poetică a lui Alecsandri, *Poeziile populare* formează una din cele mai prețioase lucrări. Cercetătorul cu grija exactității și cu pasiunea erudiției se duce, desigur, la colecția lui G. Dem. Teodorescu. Iubitorul de poezie și de emoții poetice pe teme populare cercetează colecția lui Alecsandri. Esența poeziei populare se află aici, într-o formă la care Alecsandri a contribuit, atunci cînd a contribuit, cu strălucire.

Toate aceste calități excelente fac din Alecsandri un scriitor, un poet în primul rînd, care e sigur că găsește în orice epocă un public cititor. El e aproape mereu de noi nu numai prin faptul că știm că fără el edificiul literaturii noastre nu s-ar putea concepe, dar și prin faptul că citim și astăzi, cu interes și satisfacție estetică, unele poezii ale lui, proza lui atașantă, cîteva comedii. Alecsandri nu este numai un clasic al programelor școlare. El este un clasic mereu viu, la care se cuvine să ne întoarcem din cînd în cînd cu folos și cu plăcere.

1965

poezia lui Ionel Teodoreanu

„Entuziasmul nu este o stare sufletească de scriitor", spune undeva Paul Valéry.

Iată o vorbă care, dacă își găsește în istoria literară exemple doveditoare, își află, cel puțin în aceeași măsură, exemple care o contrazic. Un strălucit exemplu în această a doua privință îl prezintă Ionel Teodoreanu. În toate scrierile lui, în toate paginile acestor scrieri, aș putea să spun că în fiecare frază pe care Ionel Teodoreanu a scris-o, el este scriitorul în a cărui stare sufletească, în momentul cînd scrie, predomină entuziasmul, înțelegînd aici prin entuziasm acea exaltare a psihicului care tinde în chip imperios către expresia poetică. Un foc interior, care nu numai că nu se stinge nici o clipă, dar chiar nici o clipă nu slăbește, se simte la tot pasul în opera lui Ionel Teodoreanu, de la *Jucării pentru Lily*, apărute în 1919 în *Însemnări literare*, și trecînd prin toate romanele lui pînă la poemele adunate sub titlul *La porțile nopții*.

Nu este un bun procedeu de prezentare acela de-a alege o lucrare din opera unui scriitor și de-a o examina izolat. Opera unui scriitor alcătuiește un corp întreg, pe care trebuie să-l ai mereu în vedere atunci cînd vorbești de o parte din el. Sainte-Beuve știa bine lucrul acesta, și de-aceea fiecare din ale sale *Causeries du Lundi*, chiar cînd este prilejuită de

o singură lucrare, tinde să construiască, cu ajutorul ei și prin ea, fizionomia totală a autorului, personalitatea lui întreagă.

Constatarea aceasta se impune în chip deosebit atunci cînd este vorba de Ionel Teodoreanu. Citind din cărțile lui, îți dai seama că în fiecare din ele personalitatea scriitorului este total și puternic în mișcare. Acest lucru se înfăptuiește în chip nesilit și firesc tocmai datorită entuziasmului cu care scriitorul își concepe, își lucrează și își însuflețește fiecare carte pe care o scrie.

Ionel Teodoreanu gîndește metaforic. Cu alte cuvinte, el își ilustrează în chip nesilit gîndirea, o dezvoltă și o conduce cu precizie și siguranță pe drumul splendorii poetice. Din toată această operație mintală, rezultă mai întîi o răsturnare a normelor obișnuite ale gîndirii, mai exact intervine o logică specială a imaginilor, ale cărei operații se efectuează cu ajutorul metaforelor. Această logică a imaginilor este de-o strictețe perfectă. Argumentarea metaforică se desfășoară cu precizia argumentării abstracte. Mai mult chiar : cu ajutorul corelațiilor și al asociațiilor, cugetarea atinge și cucerește domenii puțin cercetate ale subconștientului și explorează stările de penumbră ale psihicului. Metafora dă lui Ionel Teodoreanu posibilitatea de-a evita echivocul și de-a aduce soluții și concluzii acolo unde gîndirea abstractă ezită de multe ori să încheie și să producă o judecată definitorie. Și totuși, cîte definiții surprinzătoare și adînc concludente poate da această gîndire metaforică ! S-ar părea că este o contradicție în termeni, că gîndirea și metafora se exclud. Afirmația aceasta ar fi cu totul greșită. Funcția metaforei nu este numai ornamentală ; departe de asta, metafora este un mijloc de cunoaștere și de investigație, al gîndirii.

Tudor Vianu, în fundamentalul său studiu despre *Problemele metaforei* (în *Problemele metaforei și alte studii de stilistică,* București, 1957), a dovedit acest lucru analizînd în adîncime mecanismul metaforei și demonstrîndu-i totodată importanța, și arătînd identitatea dintre gîndire și expresie : „De fapt, scrie el, expresia este o etapă în procesul gîndirii, etapa lui cea mai înaintată. Expresia nu este copia gîndirii, ci organizarea ei cea mai desăvîrșită ! [...] Cine exprimă un conținut mintal oarecare în forma unei imagini metaforice îl gîndește în același fel. Conținutul gîndirii și forma exprimării ei sînt intim întrepătrunse și cu neputință de separat." (P. 45—46.)

Expresia este într-adevăr, în literatură, o calitate esențială, aș putea să spun, fără nici un paradox, că este o calitate de fond. Scriitorul gîndește dintr-o dată fondul și forma. Corelația dintre fond și formă este extrem de strictă. Cînd fondul este sărac, forma este în chip necesar fragilă. Cînd forma este slabă, se poate conchide că fondul este și el precar. Strălucirea, aici, nu poate să înșele. Există o strălucire de suprafață, și există de asemeni o strălucire în adîncime. Există, cu alte cuvinte, o adîncime a formei. Expresia lui Ionel Teodoreanu este în chip statornic rezultatul acestei adîncimi a formei căreia îi corespunde, în mod firesc, o adîncime a fondului. Tot acest tumult de metafore surprinzătoare, niciodată repetate, mereu altele, reprezintă rezultatul unei corelații dintre o viață interioară de o bogăție enormă și o putere de exprimare prin imagini, care cu greu își poate găsi asemănarea în vreo literatură. Această putere de exprimare prin imagini se confundă, la Ionel Teodoreanu, cu gîndirea sa poetică. Exprimarea metaforică îi este firească. Iată de ce această exprimare, la el, nu dă impresie de artificial. Imaginile sale, în unele pasaje descriptive din romane, pot da, din cauza acumulării, o impresie de supraabundență, de insistență excesivă, dar ele nu dau impresia de silit și de artificial pe care o dau la alți scriitori. Cititorul se află aici în fața unui fenomen natural de gîndire metaforică. Adaptarea la acest fel de gîndire se face fără sforțare, din cauză că ea este, prin expresia ei, atrăgătoare, captivantă și ține trează curiozitatea.

Gîndirea poetică a lui Ionel Teodoreanu și bogăția de evenimente interioare se arată în poemele sale cu toată plenitudinea, fără constrîngerea pe care le-o impuneau, în romanele sale, dezvoltarea acțiunii, motivarea obiectivă a personajelor, în sfîrșit toate acele nevoi ale narațiunii, pe care scriitorul era obligat să le respecte. În aceste poeme, el nu mai ține seama decît de adevărul întîmplărilor interioare, de mișcările sufletului, de mersul gîndirii sale poetice, care îi este, aici, singura poruncă de care ascultă.

Am auzit o dată pe Brâncuși, în atelierul său rustic din mijlocul Parisului, spunînd că, după ce a învățat doisprezece ani anatomia, a uitat ce-a învățat și s-a luat „la luptă corp

la corp cu materia". Brâncuşi subînţelegea, spunînd aceasta, că abia atunci a devenit el însuşi. Vine un moment în viaţa oricărui artist în care această luptă sau începe, sau se înteţeşte sub diverse forme, după natura fiecărei arte. Ce este lupta cu materia pentru un artist plastic este pentru un poet lupta cu propriul său spirit, cu întrebările, cu îndoielile, cu rătăcirile prin sine însuşi. La unii poeţi, la cei mai buni, această luptă se confundă cu viaţa lor psihică. Este ceea ce s-a întîmplat şi cu Ionel Teodoreanu. În preajma acestor porţi ale nopţii, foarte adeseori bucuria paroxistică se învecinează cu neliniştea dureroasă. Această stare de simultaneitate a unor contrarii neconciliabile, dar foarte apropiate între ele, chiar pînă la atingere, îşi află expresia în multe pasaje ale acestor poeme.

Cele patru anotimpuri din poemul *Eu-Împărat* corespund în sufletul poetului la patru mari mişcări ale sufletului. Începe cu bucuria de renaştere a primăverii :

> Primăvara se naşte din zîmbetul buzelor mele...
> Salcîmii cei albi ca o toarsă de îngeri lumină de lună,
> Castanii în largi, de brocaruri, somptuoase crinoline
> Şi tot ce adună sub cerul de mai
> Creanga de floare şi apoi de frunză
> Îmi duc şi-nmulţesc surîsul de-o clipă...
> Genele mele clipesc în pîlc de cocoare
> Întoarse din nou.
> Bunele ploi cu picioare înalte
> Încep danţuri de argint şi cristal,
> Răscolind aroma ţărînii.

Vara e năvala pasiunilor, dezlănţuirea pornirilor primordiale ale fiinţei umane :

> Cînd dragostea tună tumult de cascadă
> În inima mea,
> Numele sîngelui roş în trupul păgîn
> E vară...
> Răsună surle şi tobe-n delir...
> Jocuri de maci agreşti ce-nfierbîntă
> În lanul de raze solare al grînelor blonde...

> Eu-Împărat
> Poruncesc cu sîngele meu
> Vară.

Şi iată corespunderea în toamnă a unei presimţite adumbriri interioare :

> Cînd melancolia
> Fumegă palid pe naltul de frunte ca luna pe zare,
> Noaptea începe în urma paşilor mei
> Ca o umbră a inimii îngreuiate pe vaste întinderi albastre.
> Totul se-nclină, se-apleacă, se frînge şi cade.
> Steaua, inima, frunza, fruntea,
> Marele glas al vieţii apuse se stinge,
> Cine oftează a moarte ?...
> Încep tăceri dinspre gheţuri polare, vînturi pustii...
> Eu-Împărat
> Ca o altă Islandă,
> Cînd melancolia îmi pune Coroană de lună pe frunte
> Numele meu de apus e toamnă.

Şi finalul, potrivit iernii, neaşteptat şi revelator pentru fondul adînc al poetului :

> Iarna
> Clopot de moarte,
> Dangăte reci.
> Şi totuşi Eu-Împărat
> Acesta
> Al toamnei, al verii, al iernii
> Şi al primăverii,
> Al vieţii depline,
> Sînt tare învins.
> Numele meu dintre voi, o fraţi de pe zare, o fraţi
> Din valea tumultului vostru
> E singurătatea.

Natura, aici, este numai un mijloc de expresie. Descripţia naturii nu este luată drept un scop în sine. Bucuria artistică a descripţiei există, fără îndoială, dar ea nu acoperă niciodată expunerea reacţiilor interioare pe care le provoacă priveliştea naturii, sau, şi mai exact spus : descripţiile de na-

tură nu covîrșesc niciodată expunerea metaforică a mișcărilor sufletului, mișcări care își găsesc în natură analogii, corelații, corespunderi și, totodată, elemente pitoresc ilustrative.

Poetul începe întotdeauna prin a asculta „glasul marilor mirări ale tăcerii dinăuntru". Versul acesta din poemul *Moartea lui Tan* ar putea să servească de epigraf unei însemnate părți din fondul poemelor de la porțile nopții. El exprimă și definește ceea ce distinge și caracterizează o fire de poet. Poetul este omul care își păstrează mereu intactă capacitatea mirării, facultatea de-a se minuna în fața fenomenelor vieții.

Acestei facultăți nealterabile îi corespunde în chip necesar și firesc entuziasmul.

Glasul acesta „al marilor mirări" nu procură liniște, ci, dimpotrivă, o anxietate, o neliniște care, pentru poezie, este extrem de prielnică, este chiar starea cea mai potrivită pentru nașterea și dezvoltarea fenomenului poetic.

Dem Taumel weih'ich mich, dem schmerzlichsten Genuss.
(Zbuciumului mă consacru, celei mai dureroase plăceri.)

Vorbele acestea ale lui Faust definesc atitudinea unei mari părți din poezia modernă, de la romantici încoace ; atitudinea poeziei ca rezultat al entuziasmului, al paroxismului, al luptei interioare, al anxietății metafizice, într-un cuvînt atitudinea acelei poezii care încearcă să pătrundă în dosul aparențelor și să atingă invizibilul.

Această atitudine este strîns însoțită de o stare permanentă de nemulțumire. Poetul modern, de la romantici pînă azi, gustă rar bucuria contemplației pure, acea odihnă a trupului și a minții pe care o înfățișează începutul primei bucolice a lui Virgiliu :

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi,
Silvestrem tenui musam meditaris avena.

(Tityre, tu, culcat sub acoperișul fagului stufos,
cînți un cîntec păduratec din fluerul tău subțire.)

Foarte rar se mai întîlnesc în poezia ultimelor două secole accente de acest fel. Din poezia lui Ionel Teodoreanu ele lipsesc aproape cu desăvîrșire. Natura, adeseori prezentă, întotdeauna evocată cu strălucire, nu se impune poetului, nu-l

copleșește cu splendorile sau cu furtunile ei, ci dimpotrivă, poetul îi impune tonul gîndurilor sale, așa cum am văzut că face în poemul citat mai sus.

Alt exemplu frapant pentru această atitudine de modelare a naturii după mișcarea interioară îl înfățișează *Amiază de vară*. La început, cîteva imagini sugerează dogoarea verii, toropind orașul :

Orașul era rănit de vara orbitoare
Ochiul nu cuteza să o privească
Decît acoperit de mila mîinii,
Toate ferestrele și ușile deschise
Într-un fel de leșin...
Aurul mergea pe toate străzile
Venind din cer,
Ducîndu-se în cer
Vaporos în lenea de miere topită a amiezii...

Pînă aici copleșitoarea arșiță a verii este evocată cu metafore potrivite, cu expresia unor sinestezii subtile. Deodată, însă, o modulație schimbă tonalitatea și împinge sensibilitatea către neliniște și presimțiri de nemulțumire :

Un fel de surîs din altă lume
Învăluia orice contur
Ducîndu-l pe alte tărîmuri, în Raiul uitării de sine,
Sau poate că nu era decît o rană
— Ca și ferestrele deschise larg în aur —
Rana dinspre cer a tristeții de-a fi.
Plînsul era pe-aproape,
Dar nu se destăinuise
Cum așteaptă cu ochi umezi apele înainte de-a înflori înalt
În havuzul țîșnirii lor.

Nemulțumirea ia cîteodată forme de indignare și de revoltă, ca în poemul cobitor intitulat *Craa !*

Nevăzutul ochi al frunții vede cum se-apropie sfîrșitul.
Umbra marelui octombrie-n galop cu iatagan de aur.
Iat-o, inimă de noapte...
Mă scutur de iubiri, de lupte și crezare,

Lepăd anii încă mătăsos de lungi în umbre-ai viitorului
Și zilele cu soare în fereastra dimineții,
Lepăd nopțile cu stele-n genele albastre
Și cu lampă lîngă tîmpla gîndului albit de lună...
Alung din mine cu mînie tristă orișice nălucă-a minții și a inimii...
Și cu pumnii ridicați în lave dau poruncă aspră :
Cadă toate cîte le-am avut,
Agonisite cu credință, zbucium, luptă...
Și nimic nu mai rămînă decît cerul lui octombrie...
Cocoare ! Rîndunele ! Berze ! Lebede ! Plecări ! Plecări !
Duceți-vă, duceți-vă ! Topiți-vă în zarea
Marelui adio.
Și purtați în dricul aripelor voastre călătoare
Leșul zborurilor mele.

Această lehamite nu este efectul unei renunțări abulice, al unei resemnări, este, dimpotrivă, semnul unei aprige dorințe de înnoire, un strigăt la fel cu acela al lui Arthur Rimbaud, în una din *Iluminările* sale.

Dorința de înnoire, de schimbare și totodată tendința către simplificare, către despoierea simțirii de tot ce este nefiresc și artificial — stare de spirit perceptibilă la poeții și artiștii epocii numite dintre cele două războaie, dar care este a epocii moderne în general — această stare de spirit apare cu toată vehemența în strigătul din *Quousque tandem...*

Dar pînă cînd doi și cu doi or să facă tot patru ?
De-ajuns cu acest teatru
Al ipocritei, hibridei și consacratei logice.
Pentru ce ?
La gunoi cu sclerozatele aritmetice !
Dați-mi absurdul unde e seva,
Adam și Eva,
Proaspeți, nemijlociți, ieșiți din mîna lui Dumnezeu,
Neștiutori de bine și rău...

Absurdul pe care îl cere poetul nu are nimic comun cu absurdul de care se face atîta caz, astăzi, în literatura de pretutindeni. Absurdul actual are toate caracterele unei mode, ale unei poze pe care unii scriitori o socotesc interesantă și nouă, dar care e numai repetarea unei atitudini de răzvrătire

veche de două sute de ani și care apare cu fiecare generație. Absurdul lui Ionel Teodoreanu e paradisiac și sănătos, este întoarcerea la natură, un rousseauism fără ambalaj filosofic, reacție firească a unui suflet însetat de absolut și de primordial, dar care exprimă această atitudine în imagini rafinate și subtile, și totuși fără nimic forțat, deoarece limbajul metaforic este limbajul său firesc.

Datorită acestui limbaj care înalță în frumos, transfigurînd estetic și interpretînd poetic, dar fără să le denatureze, chiar stări psihice depresive, aceste poeme dau la lectură un sunet viguros și plin. S-ar putea ca impresia aceasta, care rezistă la recitire, a unei plenitudini și a unei armonii, să se datoreze și faptului că aproape întotdeauna acorduri line și insinuante și acorduri tumultuoase se schimbă între ele rînd pe rînd. Contrastul acesta, pe care cititorul îl simte uneori chiar în limitele unui singur poem, apare evident și trainic atunci cînd consideri aceste poeme în ansamblul lor. Un poem cum este *Cufărul* se cumpănește bine cu *Poemul simfonic al orașului zilei noastre*. Iată cîteva accente din cel dintîi :

În mine se adună o plecare...
O, cum foșnesc în mine toamnele !
Cîteodată mă opresc cu tîmpla-n aer
Aplecînd-o pe-o violină nevăzută.
Oare n-am uitat ceva în umbra strunelor ?...
Odinioară cînd eram copil
M-apropiam de adîncimea cuferelor goale
Unde încăpea plecarea...
Mă scăldam în taina cufărului
Depărtărilor din mine...
Iar inima bătea, bătea în tîmple
Ca o aripă.
Și-acum bate a plecare,
Dar solemn ca tactul de ursită al lui Beethoven
Din a cincea simfonie.
Voi intra poate curînd în cufărul sortit
Al ultimei călătorii din mine.

Și iată acum tumultul de culori și de sunete din *Poemul simfonic al orașului zilei noastre :*

Cadă
Năframele dulci de pe faţă,
Ochii deschişi cu fulger de facle spre viaţă
Vadă...
Eu sînt cetăţeanul oraşului mare
Mînjit de zguri şi funingini,
Strident de sirene de fabrici, claxoane, goarne, ţignale, scrîşnet de frîne subite,
Şine, uzine, hăli şi furnale,
Ciocane chiloase,
Pistoane, motoare, baroase,
Şantiere de scîrţiitoare, zăngănitoare şi ameţitoare construcţii
. . . .
Oraşul în zori de ceaţă opală
Clipeşte deodată
Vulcanic,
Ciclopean
Faţă-n faţă cu aurul mare
Al colosalului soare călare pe zare,
Titan...

Finalul poemului e frenetic, bucuria, aici, nu mai este umbrită de nici o nelinişte :

În dimineaţa aceasta a zilei de lucru
Clădită pe piatră, oţel, asfalt şi beton,
Cu o mie de trîmbiţe în buza de jar
Şi creste de roşii cocoşi,
Pojar în delir al dimineţii,
Cuvînt peste vînturi :
Slavă la toţi pe aceste grase pămînturi,
Şi iar slavă vieţii !

Multe poeme ale acestui volum dau o impresie adîncă şi susţinută de vis treaz. Dar nu este acesta, oare, unul din caracterele de bază ale marii poezii de explorare a acelui labirint al inimii, a acelui *Labyrinth der Brust,* de care, într-un lied al său, vorbeşte Goethe ? Visul treaz e unul din firele conducătoare ale acestor poeme.

Ca şi în vis (şi de aceea visul treaz mi se pare cea mai bună caracterizare a lor), ca şi în vis, neprevăzutul şi surpriza formează aici o ambianţă constantă. Sîntem mereu în plin extraordinar, într-o perpetuă surpriză, într-o continuă *aşteptare* la care ne invită meandrele imaginilor. Ionel Teodoreanu a dat fiecăreia din aceste poeme de la marginea dinspre sfîrşit a vieţii lui (nu ştiu dacă voit sau nevoit, dar aceasta nu are nici o însemnătate) o tensiune dramatică ce fixează şi ţine încordată atenţia, chiar de la primul vers :

Cel mai trist oraş de pe lume
E acela pe care într-o noapte l-am visat,
Nu are nume,
Tot ce a fost acolo e şters şi surpat ;
Oameni şi fapte
Atîrnă ca o pînză de păianjen ca într-un port
Cu vechituri Calea de lapte.

(Mina)

Poate că lutul acest pieritor a trecut printr-un pîntec de mumă
Dar inima mea a venit, zburător din genună.

(Elegie)

Pesemne că murisem
De vreme ce călătoream prin orişice, fără oprire,
C-o iuţeală plutitoare.

(Flaşneta)

Deşi bîntuit de arderi cumplite
Eu nu am sporit cenuşile vremii.

(Tîmpla mea visătoare)

Veneam — nu ştiu, din mine ? Sau dintr-o vechime a lumii ?

(Fum negru)

Moartea n-a intrat în casă,
E la geam,
Galbenă-ntre colţul lunii şi întunecatul ram.

(Agonie)

Tonul de mister, de incertitudine plină de presimțiri, de neliniște și de așteptare este astfel dat de la început. Ce urmează este un crescendo în care realul și irealul se îmbină, cu acea precizie a impreciziei de care vorbește Edgar Poe și care este unul din caracterele poeziei romantice, dacă nu cumva ale poeziei în general. Iată ca un ultim și concludent exemplu (dar care din poemele acestui volum n-ar putea servi la fel ?), *Moartea aurului :*

> Se pregătea ceva copleșitor și mai presus de om,
> Căci deodată marele obraz al lumii s-a umbrit înspre mîhnire ;
> Sau nu cumva (ca lămpile cu flacăra crescută înnegrit
> În încăperile cu mort în care ceasul s-a oprit
> Și fîlfîie lugubru alb perdeaua)
> Lampa cu raze și cu glob a soarelui fila ?

Deodată, în această atmosferă de amiază de vară, „pe fereastra unei case" intră niște musafiri ciudați :

> Au intrat răzleț cîteva stele stranii (stele sau albine ?) una cîte una,
> De aur stins sau căruntit de pribegie-n colburi
> Ca soldații oștilor învinse,
> Veneau sleit din cine știe ce prăpăd, avînd în aripi
> Mersul celor care sînt în cîrje și în trențe,
> Și cădeau, împiedicîndu-se în propria sfîrșeală.

Aceste stele bolnave și ostenite își caută adăpost pe pămînt, într-o casă de om :

> Ele ! stelele înaltului, surori cu soarele și luna, se tîrau
> Pe-acolo pe unde merg picioarele cu tălpi netrebnice,
> Apoi cercau din nou, cu răstignire, aripa zborului.

Căderea lor este însă ireversibilă, stingerea lor iremediabilă. Aurul lor, „învins, murea".

Glosatori îndîrjiți vor căuta poate cine știe ce înțeles simbolic acestor imagini. Căutare zadarnică. Poezia se explică prin ea însăși și nu trebuie căutat nimic dincolo de ea, pentru că nici nu mai este altceva nimic sau, dacă mai este ceva, este ceva necuprins în poezie, și care nu mai interesează fenomenul poetic.

Poetul a fost atras de imaginea unor stele obosite, al căror aur, cînd ele cad pe pămînt, se preface în scrum. Imaginea este poetică și îndeamnă la vis. În limbajul său metaforic, poetul a dat acestei întîmplări ireale atmosfera de vis treaz proprie extazului poetic.

Analiza particularităților stilistice ale lui Ionel Teodoreanu ar forma materia unui studiu întins. Noutatea și varietatea procedeelor și mijloacelor sale de expresie merită să fie cercetate în chip amănunțit. Aș nota între altele folosirea subtilă și originală a adverbelor : „Fiece clipă e mai limpezită albastru decît cea din urmă" ; „Goarna răsună înalt în lumină" ; „Boltindu-ne darnic pe cerul închis" ; „Astral departe-n marea noapte" ; „Veneau sleit din cine știe ce prăpăd" ; „O întîmplare atît de ciudat oarecare" ; „Albastru de-nalt ca plopul în arme pe zare" ; „Buciumă ud geamanduri". Și această îngemînare de adverbe : „fîlfîie lugubru alb perdeaua". Înlocuirea adjectivelor prin adverbe dă un sens mai general, dar mai adînc, și se întipărește mai apăsat în atenție. În loc să spună că perdeaua albă și lugubră fîlfîie, ceea ce ar defini obiectul, dar fără răsunet poetic, poetul spune că perdeaua fîlfîie într-un chip cu totul deosebit de fîlfîirea obișnuită, ea se mișcă în chip lugubru alb, ceea ce sugerează imediat că nu perdeaua, ci fîlfîirea ei este lugubră și albă, așadar e însuflețită oarecum, ceea ce ajută la formarea atmosferei de mister și de neliniște, necesară poemului, necesară chiar poeziei în general.

O neobișnuită putere de-a gîndi poetic lumea, o viață interioară fără odihnă și un limbaj metaforic de-o incomparabilă bogăție dau acestor poeme de la porțile nopții valoarea unei opere reprezentative pentru neliniștitul suflet modern.

1966

însemnări despre Ronsard cu prilejul unei traduceri românești *

Poeții Pleiadei franceze (numită astfel de către membrii ei după modelul pleiadei alexandrine din secolul al III-lea î.e.n.) erau oameni învățați. Temeinic nutriți cu poezie și filosofie greacă și latină, ei au pus, în literatura franceză, temelia unei tradiții care avea să fie mereu înnoită de cei mai buni scriitori francezi, tradiția scriitorului om de carte, a scriitorului *lettré*.

Ei țineau mult la această învățătură și pomeneau de ea foarte des în poezia lor. Este demn de remarcat cît de des apare în poezia lui Ronsard epitetul doct, pe care poetul îl folosește în contexte felurite, introducîndu-l într-o poezie de dragoste

> Longtemps après la mort je vous ferai revivre,
> Tant peut le docte soin d'un gentil serviteur.

(După moarte multă vreme te voi face să trăiești din nou, fiindcă mult poate să facă grija doctă a unui slujitor îndatoritor.)

atribuindu-l, reverențios, amicilor erudiți ca și el

> Mon docte Pelletier, le temps léger s'enfuit...,

* Ronsard, *Antologie lirică*. Alcătuirea, traducerile și studiul de Alexandru Rally. Prefață de Șerban Cioculescu. Editura pentru literatură universală, București, 1967.

(Învățatul meu Pelletier, timpul ușor zboară)

aplicîndu-l, așa cum se cuvine, muzelor

> Les doctes Muses que tu suis
> Comme tes plus chères mignonnes...

(Muzelor docte pe care le urmezi ca pe cele mai scumpe iubite...)

apreciind truda cu care scrie cărți prietenul său Pontus de Tyard

> Toi de qui le labeur enfante doctement
> Des livres immortels...

(Tu a cărui trudă dă naștere în chip doct la cărți nemuritoare...)

amintindu-și de începuturile vocației sale poetice, pe vremea cînd arăta o mare dragoste față de operele poeților care dau naștere, cu știință și învățătură, la odrasle savante

> Je fus souventes fois retancé par mon père
> Voyant que j'aimais trop les deux filles d'Homère
> Et les enfants de ceux qui doctement ont su
> Enfanter en papier ce qu'ils avaient conçu.

(De multe ori tata m-a dojenit, văzînd că îmi erau prea dragi cele două fiice ale lui Homer și odraslele acelora care cu multă știință au dat naștere pe hîrtie la ceea ce zămisliseră.)

sau aplicînd poeților celor mai buni calificativul doct ca un titlu de valoare supremă, care îi așează alături de sibile și de profeți.

> les plus doctes poètes,
> Les sibylles, devins, augures et prophètes...

(Cei mai învățați poeți, sibilele, ghicitorii, augurii și profeții...)

Poezia nu este o artă ușoară ; ea trebuie învățată, cere studiu și exercițiu ; Muzele sînt severe și pretențioase. Poetul însă, ca să izbutească, trebuie să le slujească cu credință și statornicie, cu osteneală și cu sacrificiul vieții comode :

Pour avoir trop aimé votre bande inégale,
Muses qui défiez, ce dites-vous, le temps,
J'ai les yeux tout battus, la face toute pâle,
Le chef grison et chauve, et si n'ai que trente ans [...]
Bien, je vous suivrai donc d'une face riante,
Dussé-je trépasser de l'étude vaincu.

(Din pricină că am iubit prea tare ceata voastră, în număr fără soț, muze care înfruntați, așa cum ziceți, Timpul, mi-s ochii încercănați, sînt galben la față, cu capul cărunt și pleș, deși nu am decît treizeci de ani [...] Bine, am să vă urmez cu fața rîzătoare, chiar dac-ar fi să mor, răpus de învățătură.)

Născut la 11 septembrie 1524 în castelul La Possonière din provincia Vendômois, Pierre de Ronsard făcea parte dintr-o veche familie de nobili provinciali. Tatăl lui, om cultivat și cu înclinație către poezie, avusese o slujbă la Curtea Franței. Urmînd tradiția familiei, Ronsard adolescent fu paj la curte ; dar după o boală din pricina căreia rămase pe jumătate surd, trebui să renunțe la cariera armelor și la slujba de la curte. Acest accident, împreună cu aplecarea lui firească spre studiu, îl face să se consacre cu totul literaturii. Studiază la Paris, la Colegiul Coqueret, cu eruditul Jean Dorat, mediocru poet, dar excelent profesor, limba și literatura elină. Aici îi are de colegi pe Joachim du Bellay și pe Jean-Antoine de Baïf, cu care alcătuiește o grupare numită de ei, la început, Brigada ; în curînd, prin alăturarea lui Rémy Belleau, a lui Pontus de Tyard și a lui Jodelle, discipoli și ei ai lui Dorat, se constituie împreună cu acesta Pleiada.

Cît de bine știa Ronsard grecește și cu cîtă pasiune citea el poezia elină se vede dintr-un sonet al lui care începe așa :

Je veux lire en trois jours *l'Iliade* d'Homère,
Et pour ce, Corydon, ferme bien l'huis sur moi.
Si rien me veut troubler, je t'assure ma foi,
Tu sentiras combien pesante est ma colère.

(Vreau în trei zile să citesc *Iliada* lui Homer, și de-aceea, Corydon, încuie bine ușa. Dacă vine careva să mă turbure, îți dau cuvîntul meu de cinste că ai să simți cît de grea mi-i mînia.)

Citirea lui Homer i se pare lui Ronsard o faptă de mare însemnătate, care cere liniște și adîncire în sine însuși.

În 1550, Ronsard publică culegerea de versuri *Odes*, urmată la scurte intervale de alte cîteva, printre care *Les amours*. Bucurîndu-se de protecția regelui Carol al IX-lea și dăruit de către acesta cu beneficii ecleziastice, adică cu venitul cîtorva stăreții, de care, după un obicei al vremii, putea să se folosească fără să fie călugăr, Ronsard continuă să publice numeroase volume de poezii, precum și începutul, în patru cînturi, al unui poem lung, *La franciade*, destinat, în intenția autorului, să fie epopeea națiunii franceze. El își împarte timpul între șederea, o bună parte din an, la reședințele lui mănăstirești din Vendômois și Touraine, și vizite în Paris, unde își întîlnește prietenii poeți. Moare la Saint-Cosme, una din stărețiile lui, la 27 decembrie 1585.

Producția poetică a lui Ronsard este considerabilă, peste cincizeci de mii de versuri. Cum e și firesc într-o operă atît de voluminoasă, nu chiar tot este foarte bun. În prima lui perioadă el se află sub înrîurirea poeziei lui Pindar. La fel cu poetul teban din secolul al V-lea î.e.n. Ronsard scrie ode eroice pe ton solemn, împărțindu-le ca și acela, în strofe, antistrofe și epode. Pe lîngă frumuseți de elocvență lirică aceste ode conțin uneori și pasaje care sufăr de uscăciune savantă (mai ales din cauza abuzului de referințe la mitologia elină și la epoca legendară a Antichității greco-latine). În poezia franceză a vremii, aceste ode pindarice aduceau ceva cu totul nou. După baladele truculente și patetice ale lui Villon, după poezia sclipitoare de rime și de aliterații, dar fără adîncime, a poeților *rhétoriqueurs* din secolul al XV-lea și după poezia lui Clément Marot, doctă și ea dar fiind de multe ori numai badinage agreabil, Ronsard cu odele lui pindarizante propunea o poezie hrănită cu erudiție, care tindea către sublim și își atingea țelul de multe ori, uneori însă, tocmai din cauza excesului de aluzii și de referințe erudite devenea fastidioasă, rămînînd însă armonioasă întotdeauna.

Versurile acestor ode sînt melodioase și fluente, fără poticniri și dau la lectură un sunet plin și adînc. Drumul către culmile cele mai înalte ale poeziei era deschis, și pe el aveau să meargă toți poeții adevărați ai Franței. După maniera pindarizantă, Ronsard cultivă cîtăva vreme maniera anacreontică, aceasta fiind tocmai contrariul celei dintîi. Scrie

cîntece în care preamărește, pe ton vesel și tandru, dragostea fericită, vinul și viața fără griji, ca și Anacreon din Teos, poet elin din secolul al VI-lea î.e.n., imitat încă din Antichitate, imitațiile rămase fiind astăzi, după cum afirmă specialiștii, în mai mare număr decît originalele, din care s-au păstrat numai fragmente. Pe lîngă bucățile de inspirație anacreontică propriu zisă, Ronsard pune în culegerile lui din acea epocă (pe la 1555) și poezii care, prin adîncimea sunetului, efect al emoției puternice, trec dincolo de tonul grațios și ușurel, dominant în anacreontea ; așa, de exemplu, în stanțele către poetul și prietenul său Olivier de Magny :

Si tu me peux compter les fleurs
Du printemps et combien d'arène
La mer trouble de ses erreurs
Contre le bord d'Afrique amène ;

Si tu me peux compter des cieux
Toutes les étoiles ardentes
Et des vieux chênes spacieux
Toutes les feuilles verdoyantes ;

Si tu me peux compter l'ardeur
Des amants et leur peine dure,
Je te ferai le seul compteur,
Magny, des amours que j'endure.

(Dacă poți tu să numeri florile primăverii și cît nisip marea turbure de rătăcirile ei aduce la țărmul Africii ; dacă poți tu să-mi numeri toate stelele arzătoare ale cerului și toate frunzele verzi ale bătrînilor stejari spațioși ; dacă poți tu să-mi socotești ardoarea îndrăgostiților și chinul lor cel aspru, eu te voi face, Magny, singurul socotitor al dragostelor de care sufăr.)

Poetul și-a găsit expresia lui adevărată, cîntecul care e numai al lui. Acest cîntec răsună cu toată amploarea în sonetele grupate în mănunchiuri închinate dragostei și purtînd în titlu cîte un nume de femeie, Cassandra, Maria, Elena. Poezia de dragoste este, prin firea ei, amenințată de primejdia monotoniei și a repetării, atunci cînd se întinde pe un număr mai mare de versuri și pe mai multe volume. Ronsard,

în general, scapă de această primejdie. La el tema principală, a iubirii, se împletește cu alte teme : trecerea vremii fără oprire și fără întoarcere, nestatornicia umană, dorința supraviețuirii în operă, dorința faustică de a opri în loc clipa ; pe lîngă acestea, sentimentul naturii, puțin cultivat pe vremea aceea, exprimat în evocări de peisaje, noi și ele în acea epocă. Sentimentul naturii este adînc la Ronsard, și îl deosebește atît de contemporanii lui, cît și de poeții francezi care, de la Malherbe înainte, pînă la André Chénier, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, vor ignora aproape cu totul valoarea poetică a priveliștilor de natură, cu excepția doar a cîtorva poeți ca Théophile de Viau, Saint-Amant și Tristan L'Hermite, între 1620 și 1650, și cu excepția mai ales a lui La Fontaine.

Ca om al Renașterii, îmbibat de Antichitate greco-latină, Ronsard își încarcă uneori poezia cu imagini și comparații din mitologie, cu reminiscențe din scriitorii greci și latini. El și aici deschide un drum. În secolele clasice, poezia franceză se va drapa în veșminte antice, sau mai bine zis antichizante, și asta nu întotdeauna în avantajul ei. Totuși, cînd citești pe Ronsard, lucrul acesta ți se pare mai puțin obositor decît atunci cînd citești pe Jean-Baptiste Rousseau (1670—1741), poet elocvent și avîntat cu măsură, care cultivă în odă acea „frumoasă dezordine" enunțată de Boileau, legislator al Parnasului clasic francez și, după cum se știe, plin de dispreț față de poeții Pleiadei. Cum se explică faptul că la Ronsard pedanteria, vizibilă uneori, a referințelor sale la Antichitate, nu supără și i-o treci cu vederea ? E simplu. Pentru Ronsard, personajele din mitologie trăiesc, sînt niște ființe familiare, pe care el le întîlnește sau le bănuiește în viața de toate zilele. O driadă nu este o personificare poetică, ea este trup din trupul copacului. „Ascultă, tăietorule de lemne, strigă poetul în *Elegia pentru pădurea din Gâtine*, oprește-ți puțin brațul. Tu nu dobori aici numai copaci. Nu vezi cum picură din tăietură sîngele nimfelor care viețuiau sub scoarța cea aspră ?" Ronsard ia parte la mișcările naturii cu simpatie și are în cel mai mare grad sentimentul naturii, sub forma cea mai curată și mai profundă, aceea a unei prietenii primordiale, așa cum aveau și anticii.

Apariția unui volum de traduceri din Ronsard trebuie salutată ca un eveniment literar și chiar ca un fapt cultural de mare importanță. Acest volum își datorește alcătuirea lui

Alexandru Rally, om de talent și de știință, care s-a devotat traducerii lui Ronsard cu pricepere și cu entuziasm. În *Postfața* volumului, traducătorul spune: „Ronsard, copios redat în atîtea limbi, a fost prea puțin tradus pe românește, față de întinderea, însemnătatea ori splendoarea operei sale. [...] Mai mult încă: nici nu a fost citit în afara bucăților curente prin antologii și a fost admirat din oficiu pentru că era celebru." Cu referințe apoi la cercetători mai vechi, ca Charles Drouhet, traducătorul arată că și influența lui Ronsard asupra poeților noștri „a fost *nulă*". Afirmația are toate motivele să corespundă adevărului. Unele forme de strofe folosite de Ronsard, și care au fost întrebuințate de Bolintineanu și de Depărățeanu, au fost împrumutate de aceștia de la romanticii francezi cu Hugo în frunte. Prozodia lui Ronsard a fost reluată cu strălucire de romantismul francez, datorită lui Sainte-Beuve cu al său *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI-e siècle,* care, în prima ediție din 1828, avea două volume; primul era consacrat temei enunțate în titlul lucrării, iar al doilea conținea opere alese din Ronsard, cu note și comentarii. După mai bine de două secole de uitare, sau, și mai rău, de proastă și greșită prețuire, Ronsard învia în conștiința unui mare curent literar care stă la baza întregii literaturi moderne. În *postfața* sa, Alexandru Rally spune că în lucrarea citată Sainte-Beuve „reabilitează cu prudență" pe Ronsard. Ar fi de adăugat că prudența aceasta mergea uneori pînă la aprecieri care contraziceau însăși această operă de reabilitare, foarte adîncă și cu consecințe literare imense. În mai multe locuri din *Tabloul* său, Sainte-Beuve vorbește de poezia Pleiadei în termeni depreciativi: „un adevărat dezastru literar", „o experiență clasică avortată", „școala precoce și avortată a lui Ronsard". Reticențele lui Sainte-Beuve sînt o dovadă excelentă pentru a demonstra cît de greu este, în istoria literară, să dezrădăcinezi prejudecăți pe care repetarea comodă și imitația indolentă le-au făcut să ia înfățișarea unei tradiții. Dar aceste reticențe erau totuși neînsemnate față de numeroasele pagini ale *Tabloului* în care Sainte-Beuve scotea la iveală marea poezie a Pleiadei în frunte cu Ronsard, făcînd cu lucrarea sa cea mai puternică operă de reabilitare literară din epoca modernă. De-atunci și pînă în zilele noastre, gloria și cunoașterea poeziei lui Ronsard (ca și a Pleiadei, în general) a mers

crescînd. La noi însă, într-adevăr, s-a făcut destul de puțin pentru această cunoaștere. În postfața amintită, Alexandru Rally enumeră traducerile făcute înaintea lui, cum este în primul rînd aceea, meritoasă, a lui Barbu Solacolu din 1958, „cea mai mare sforțare făcută pînă la apariția volumului de față, pentru a-l reda în limba noastră pe Ronsard".

Din comparație se vede că culegerea sa este cu mult cea mai bogată dintre toate: zece mii de versuri — din cele vreo cincizeci de mii care formează opera poetică completă a lui Ronsard.

Traducătorul n-a așezat poeziile în ordine cronologică ci le-a grupat în mai multe capitole: *Ode, Poeme diverse, Iubiri, Poetul și poezia, Autobiografice* etc., așadar, după afinități și după teme, ceea ce aduce cititorului o înlesnire, fixîndu-i succesiv atenția asupra fiecărui grup și contribuind astfel la o întipărire mai adîncă în memorie.

Din cele zece mii de versuri ale antologiei lui Alexandru Rally peste opt mii n-au mai fost traduse în românește.

Multe, chiar cele mai multe poezii traduse aici sînt dintre cele mai puțin cunoscute, chiar în patria poetului, unde în selecții și antologii apar de obicei cam aceleași bucăți celebre, excelente într-adevăr, dar care nici pe departe nu reprezintă tot ce-i mai bun în Ronsard.

În Ronsard cititorul atent și ordonat, cu gustul culturii și al frumuseții literare în forme lucrate, are prilejul să descopere ceva nou cu fiecare nouă lectură. „Ronsard este unul din acei scriitori al căror contact este întotdeauna folositor și la care întotdeauna, la o cercetare mai adîncă, găsești mai mult geniu, trăsături mai rare, inspirații mai largi, armonii mai sonore decît găsiseși la început." (Gustave Cohen, în *Prefața* la *Operele complete* ale lui Ronsard, editate de el în Bibliothèque de la Pléiade.)

Culegerea înfățișată acum de Alexandru Rally dă prilej cititorului român să facă o adîncă și bogată cunoștință cu miezul poeziei lui Ronsard. Traducătorul nu s-a temut, și bine a făcut, să dea traducerea în întregime a cîtorva ode pindarice, citate des ca titlu, și mai puțin des ca text, iar dintre acestea în primul rînd monumentala odă *À Michel de L'Hospital,* cu începutul ei care descrie, cu amintiri din Hesiod, nașterea celor nouă muze:

Strophe 1

Errant par les champs de la Grâce
Qui peint mes vers de ses couleurs
Sur les bords Dircéans j'amasse
L'élite des plus belles fleurs,
Afin qu'en pillant, je façonne
D'une laborieuse main
La rondeur de cette couronne
Trois fois torse d'un pli thébain,
Pour orner le haut de la gloire
Du plus heureux mignon des Dieux,
Qui ça-bas ramena des cieux
Les filles qu'enfanta Mémoire.

Antistrophe

Mémoire, Reine d'Eleuthère,
Par neuf baisers qu'elle reçut
De Jupiter qui la fit mère
D'un seul coup neuf filles conçut.
Mais quand la Lune vagabonde
Eut courbé douze fois en rond
Pour renflammer l'obscur du monde
La double voûte de son front,
Mémoire, de douleur outrée,
Dessous Olympe se coucha,
Et criant Lucine, accoucha
De neuf filles d'une ventrée.

Şi acum, versiunea românească :

Strofa 1

Prin cîmpii Harului voi merge,
Har ce dă versului culori,
De lîngă Dirce-mi voi alege
O lamură de mîndre flori,
Ca, împletindu-le-mpreună,
Să făuresc neostoit
Rotundul din acea cunună,
În chip teban în trei sucit,

Cu care glorie senină
Să-ncununez Cui înapoi
Din cer adus-a iar la noi
Odraslele de Mnemosyna ;

Antistrofă

Căci Mnemosyne sărutată
De Jupiter de nouă ori
Pe loc rămase-ngreunată
De sfîntul greu al muzelor,
Şi-apoi, cînd Luna călătoare
De o duzină de-ori în şir
Plecase fruntea-i lucitoare
Plătindu-i nopţii claru-i bir,
Durerea facerii fu scurtă
Căci, pe sub poale de Ol'mp,
Lumina îi moşi-ntr-un timp
Chiar nouă fete dintr-o burtă.

Traducătorul a evitat arhaizarea excesivă a limbajului. Vulgarul *burtă* de la sfîrşitul antistrofei corespunde exact cu *ventrée* din text, care sună la fel şi în franceză, cu o vulgaritate, care, poate, pe vremea lui Ronsard nu se făcea simţită. O uşoară nuanţă de vechime, dar numai atît cît trebuie ca să indice, şi în acest mod, depărtarea în timp, ajută la păstrarea fidelităţii de stil, care este cea dintîi însuşire absolut necesară unei bune traduceri în versuri, ca, de exemplu, în această odă, foarte cunoscută :

Bel aubépin, fleurissant,
 Verdissant
Le long de ce beau rivage,
Tu es vêtu jusqu'au bas
 Des longs bras
D'une lambruche sauvage (...)

Le chantre rossignolet
 Nouvelet,
Courtisant sa bien-aimée,
Pour ses amours alléger
 Vient loger
Tous les ans en ta ramée.

În românește :

Tu măcieșule-nflorit
Și-nverzit
Pe pîrîu ce-ntinzi o cracă,
În ce strai, așa frumos,
Pînă jos,
Lăurusca mi te-mbracă. [...]

Dragostele păsărești
Le primești
Printre ramuri cuibărite,
Galeșe privighetori
Pînă-n zori
Cîntă galeșe iubite.

Libertatea cu care este transpusă strofa a doua nu atinge cîntecul originalului. O traducere textuală, aici, ar fi dat loc la nepotriviri din cauză că masculinului rossignol din franceză îi corespunde femininul românesc privighetoare. Traducătorul a găsit soluția cea mai bună întrebuințînd pluralul „dragostele păsărești" ; în felul acesta, iubirea păsării pentru soața ei este cuprinsă în fenomenul general al înnoirii de primăvară a naturii, sens pe care poetul l-a subînțeles, așa cum se vede din tonul și din mișcarea poeziei în întregimea ei.

Procedeul acesta de generalizare, la care se adaugă și acela al substituirii de imagini și de mișcări asemănătoare, îngăduie traducătorului o transpunere liberă, în care însă poezia textului rămîne neschimbată în firea ei, ca, de exemplu, în acest sonet din ciclul Elenei :

Vous triomphez de moi et pour ce je vous donne
Ce lierre qui coule et se glisse à l'entour
Des arbres et des murs, lesquels tour dessus tour,
Plis dessus plis il serre, embrasse et environne.

À vous de ce lierre appartient la couronne.
Je voudrais, comme il fait, et de nuit et de jour,
Me plier contre vous, et languissant d'amour,
D'un noeud ferme enlacer votre belle colonne.

Ne viendra pas le temps que dessous les rameaux,
Au matin où l'Aurore éveille toutes choses,
En un ciel bien tranquille, au caquet des oiseaux,

Je vous puisse baiser à lèvres demi-closes,
Et vous conter mon mal, et de mes bras jumeaux,
Embrasser à souhait votre ivoire et vos roses ?

În românește :

Mă-nvingi ! Să-ți dau o iederă ușoară,
Ce, ziduri, pomi și garduri, prin strînsură,
Învîrtitură și-alunecătură,
Le-apasă,-mbrățișează și-mpresoară.

Podoaba ta-i ! De-aceea, bunăoară,
Ca ea, vreau la nămiezi și-n seara sură,
Lipit de tine-ntr-o alintătură,
Să-ți prind în laț coloana subțioară.

Veni-va oare vremea, pe subt ramuri,
Cînd soarele trezește-atîtea neamuri
De păsări, ciripind cu voioșie,

Gurița să-ți sărut pe săturate
Învăluindu-ți carnea fildeșie
Cu strînse brațele îngeminate ?

Mișcarea de domoală împresurare din original a trecut în traducere ; și aceasta e mult, e aproape tot ce trebuie. Și, în orice caz, este primul lucru care trebuia făcut, și a fost făcut cu meșteșug. Sensul, învechit astăzi, de strîngere, al lui strînsură, dă acea nuanță ușoară de arhaism fără insistență, de care am vorbit, și care este, la o traducere din Ronsard, necesară. Diminutivul gurița este mai puțin necesar ; nu e cerut de text, deși este, desigur, în tonul poeziei Pleiadei, în care diminutivele sînt folosite des și de multe ori în chip excesiv ; tocmai de aceea însă, cînd nu e numaidecît nevoie, un diminutiv poate să lipsească din traducere.

Faptul că, potrivit unui procedeu general enunțat în postfață, traducătorul a folosit ritmul iambic endecasilab în

locul ritmului iambic de treisprezece-paisprezece silabe, care în românește corespunde alexandrinului francez de douăsprezece-treisprezece silabe (după cum rima e masculină sau feminină), aici, în acest sonet, se potrivește cu tonul din original. Endecasilabul este într-adevăr, așa cum se constată în postfața citată, tradițional în sonetul românesc. În anumite bucăți, însă, ritmul solemn și grav al alexandrinului francez ar putea trece perfect în alexandrinul românesc, cum este, de exemplu, în cazul acestui sonet :

> Afin qu'à tout jamais de siècle en siècle vive
> La parfaite amitié que Ronsard vous portait,
> Comme votre beauté la raison lui ôtait,
> Comme vous enchaînez sa liberté captive ;
>
> Afin que d'âge en âge à nos neveux arrive
> Que toute dans mon sang votre figure était
> Et que rien sinon vous mon coeur ne souhaitait,
> Je vous fais un présent de cette sempervive.

Traducerea românească, excelentă, în endecasilab, a lui Alexandru Rally

> Ca veac de veac, de neuitat să fie
> Amorul ce Ronsard ți-l închinase,
> Ființa ta cum mintea i-o furase,
> Cum îl înlănțuiseși în robie... Etc.

nu exclude posibilitatea transpunerii fidele a ritmului din original. Dar aceasta este, poate, o preferință personală. Cu nepărtinirea care conduce orice apreciere critică, trebuie spus că Alexandru Rally și-a fixat, în traducerea sonetelor în alexandrin ale lui Ronsard, o regulă a jocului, pe care el a urmat-o cu strictețe, justificînd-o cu bune argumente și cu rezultate bune, tot așa cum, de exemplu, Romulus Vulpescu, aplicînd, în excelenta sa culegere *Poeți ai Pleiadei* (1965), schema alexandrinului francez în românește, e drept că nu în chip susținut, a ajuns de asemenea la rezultate bune, deși, făcînd aceasta, lovea într-o obișnuință prozodică mai înrădăcinată la noi decît aceea a sonetului în endecasilab. În sprijinul sonetului în alexandrini, în ce privește pe Ronsard, și aceasta numai cu titlul unei ipoteze verificabile, putem să

spunem că Ronsard a întrebuințat endecasilabul în sonetele care aveau ceva din maniera petrarchizantă, la modă pe atunci, de exemplu acelea din ciclul închinat Casandrei. O dată cu ciclul Mariei și culminînd apoi în ciclul Elenei, se schimbă tonul, spiritul, atitudinea față de dragoste, chiar concepția însăși a iubirii, în care, acum, bucuria simțurilor e dominantă de multe ori. La această schimbare interioară a poetului corespunde schimbarea metricii ; sonetele din ultimele două cicluri citate sînt compuse, cu foarte puține excepții, în alexandrini. E de presupus că nevoia acestei schimbări a fost simțită de poet ca necesară. Aceasta nu înseamnă, bineînțeles, că endecasilabul nu poate exprima tot așa de bine ca și alexandrinul exaltarea sensuală. Observația nu se referă decît la această situație dată, în care poetul a simțit nevoia de a marca, și printr-o modificare prozodică, modificarea fondului său afectiv, și modificarea a mers de la endecasilab la alexandrin, nu din cauza capacității mai mari sau mai mici, de expresie sensuală sau spirituală, a unuia sau a altuia, ci din cauza împrejurării că Ronsard se folosise în chip prea abundent de endecasilabul cu ton petrarchian pentru sonetele spiritualiste din ciclul Casandrei. Dovadă că este așa o constituie *Elegia XXIII* (ediția Pléiade, vol. II, p. 105), scrisă în endecasilab (e drept că nu într-un sonet) cu versuri ca acestea :

> Se rassembler ainsi qu'au premier temps
> C'est ce qui rend les amoureux contents.
> Il faut s'aimer d'une amour mutuelle,
> Non par la bouche, et non par la mamelle,
> Non par les yeux ; ce ne sont instruments
> Propres assez pour nos rassemblements,
> Mais pour se joindre, il faut, à l'aventure,
> Remettre en un les outils de Nature.

Într-o viitoare reeditare (desigur că sporită, traducătorul spune că are în pregătire, dacă nu chiar gata, masive traduceri din poezia secolului al XVI-lea francez) ar fi potrivit să figureze și cîteva din aceste mărturisiri de dragoste sensuală, dese la Ronsard, și chiar cîteva din acele *Folastries*, în care îndrăzneala descripției este înălțată în poezie, fără poza cinică pe care mulți scriitori o iau în asemenea ocazii.

Ar mai fi multe de citat din această antologie românească din Ronsard. Ea oferă satisfacţii de lectură atît celuia care cunoaşte bine originalul, cît şi aceluia care nu-l cunoaşte, şi aceasta pentru că îndeplineşte una din calităţile principale ce se cer unei traduceri în versuri, şi anume de-a nu da impresia că e traducere. Lucrul acesta poate fi făcut numai cînd există acea vocaţie poetică deosebită, pe care arta traducerii o cere şi pe care Alexandru Rally, cu răsădirea lui Ronsard în limba română, dovedeşte că o are în chip adînc şi abundent.

1967

însemnări despre un modernism românesc *

O nevoie adîncă de înnoire caracterizează poezia europeană de după războiul din 1914—1918. Această nevoie n-a venit deodată. Ea îşi are rădăcinile la începutul secolului şi chiar mai departe în trecut, dar catastrofa războiului a dus-o la extrem. Arthur Rimbaud exprimase aceasta încă de la 1872, într-una din *Iluminările* sale: „Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs. Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours. Assez connu. Les arrêts de la vie. O, Rumeurs et Visions! Départ dans l'affection et le bruit neufs." („Am văzut destule. Viziunea s-a întîlnit pretutindeni. Am avut destule. Vuiet de oraşe, seara, şi la soare, mereu. Am cunoscut destule. Popasurile vieţii. O, vuiete şi viziuni! Plecare în mijlocul unei afecţiuni noi şi al unui zgomot nou.") Rimbaud visează o înnoire totală, ba chiar un limbaj poetic nou în întregime: „Je me flattais d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens" („Îmi plăcea să cred că inventez un limbaj poetic accesibil, cîndva, tuturor simţurilor"). Fraza aceasta e din capitolul din *Une saison en enfer*, intitulat *Délires II. Alchimie du verbe*. Alchimie ar presupune un lucru meditat, care se manifestă în experienţele repetate pînă la un rezultat ce poate fi imprevizibil, dar care nu se iveşte în chip

* Cu prilejul *Ospăţului de Aur* al lui Ştefan Roll.

spontan. Rimbaud însă nu atribuia alchimiei cuvîntului acest sens. În citatul capitol din *Une saison en enfer*, el spune clar : „La vieillerie poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe. Je m'habituais à l'hallucination simple. [...] Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit." („Vechitura poetică contribuia într-o mare măsură la alchimia mea verbală. Mă deprindeam cu halucinația simplă. Am ajuns să socot drept sacră dezordinea spiritului meu.")

Transcripția spontană a „halucinațiilor simple", din care Rimbaud face substanța principală a poeziei, nu se produce la poetul *Iluminațiilor* decît într-o mică măsură. Rimbaud pune foarte mare preț pe efectul de artă al poeziei, și aceasta împotriva propriilor sale afirmații. Spontaneitatea în ce privește forma nu avea să înceapă să fie realizată decît o dată cu suprarealismul, peste cincizeci de ani. André Breton definește astfel în 1924 suprarealismul : „Automatism psihic pur, prin care ne propunem să exprimăm fie în vorbă, fie în scris, fie în oricare alt mod, funcționarea reală a gîndirii. Dicteu al gîndirii, în afara oricărui control al rațiunii, în afara oricărei preocupări estetice sau morale." (*Manifeste du surréalisme*, 1924, p. 46.) Suprarealiștii socotesc și proclamă că scormonirea subconștientului este singurul izvor de producție poetică. Desigur însă, și acest lucru André Breton îl afirmă, de asemenea, că dicteul gîndirii exclude orice preocupare de artă. Din subconștient suprarealiștii scot un minereu de fapte și de date psihice pe care îl lasă în stare brută, nelucrat. Această operație ei o numesc scriere automatică. Datorită scrierii automatice, tot după afirmația lor, s-ar putea exprima o felie completă de viață psihică la un moment dat. Monumentele vieții psihice sînt alcătuite din contribuția tuturor funcțiilor sufletului. Pe de o parte, simț, sentiment, gîndire sînt strîns legate între ele și lucrează toate deodată, iar pe de altă parte, activitatea conștientă și subconștientă are loc în chip continuu și în același timp. Aud un ceas care bate în timp ce citesc o scrisoare care mă mîhnește, observînd tot în aceeași clipă în scrisoare un lapsus de condei pe care încerc să-l explic. Așadar, simultaneitate, și nu asociație. Scrierea automatică ar avea menirea să exprime toate acestea. Ideea este interesantă și realizarea atrăgătoare. Dar ea este, desigur, și foarte greu de înfăptuit în întregime. Toată producția literară suprarealistă este încercarea de a ilustra această teorie care se sprijină pe date psihologice sigure.

Fenomenul suprarealist al scrierii automatice se îmbină cu acela al înnoirii expresiei. La aceasta se adaugă prețul mare acordat stărilor de vis și miraculosului. „Miraculosul e mereu frumos, orice miraculos e frumos, ba chiar numai miraculosul e frumos" (André Breton, în manifestul citat, p. 28).

Fără să aibă nici o legătură cu suprarealismul, în aceeași epocă, imediat posterioară războiului din 1914—1918, tendința îndîrjită de înnoire se arată în expresionismul german, care ajunge atunci în ultima sa perioadă de manifestare puternică : „Puneți propoziția la stîlpul infamiei ca pleonasm, ca tautologie ! Nici subiect, nici predicat, nici declinare, nici conjugare, nici gramatică și alr! nici logică ! O limbă inteligibilă, o limbă a inteligenței presupune o lume latentă, înțepenită. Lumea însă nu e țeapănă, ci curge... Limba nu vrea să fie percepută cu inteligența. Limba cea nouă va fi muzică și gest, poate, cîndva, chiar dans și profeție." (Dintr-un articol din 1918 de Oswald Pander, citat în Albert Soergel, *Dichtung und Dichter der Zeit, Neue Folge, Im Banne des Expressionismus*, Leipzig, 1925, p. 354.) În literatura engleză, procedeul scrisului automatic, dar fără nici o legătură de influență sau de comunicare cu suprarealismul, s-a manifestat îndeosebi în proză. *Ulysses* (1922) și mai cu seamă *Finnegan's Wake (Priveghiul lui Finnegan,* 1939), ale lui James Joyce, sînt exemplare desăvîrșite ale acestui fenomen literar, ivit în multe locuri în Europa între 1920 și 1940, și a cărui caracteristică principală este un iraționalism fundamental, întrebuințat ca mijloc de cunoaștere psihologică și totodată de producție poetică.

Cum avea să se manifeste acest fenomen în literatura română a epocii ? Trebuie să începem cu constatarea că nevoia de înnoire a existat și la noi tot atît de mult ca și în alte părți. În istoria literaturii apariția simultană, în locuri diferite, a unui fenomen literar nu este un lucru neobișnuit. Romantismul a izbucnit pe vremuri în același mod.

În perioada imediat posterioară primului război mondial, neliniștea dornică de înnoire s-a manifestat cu putere în mai multe literaturi europene. Din cauza aceasta, de la început trebuie spus că, pentru mișcarea înnoitoare care s-a

produs în literatura noastră, mişcările înnoitoare din alte literaturi ale Europei au fost, mai mult decît exemplu şi model, un imbold la satisfacerea unei nevoi proprii de înnoire, pe care foarte mulţi, dacă nu chiar cei mai mulţi dintre poeţii acelei epoci, o simţeau în chip puternic. Această nevoie n-a luat însă forma unui curent, a unei mişcări organizate decît cu acei scriitori, poeţi cei mai mulţi dintre dînşii, care s-au adunat mai întîi la revista *Integral* şi apoi la revista *Unu*.

„În aprilie 1928 — scrie Saşa Pană — am creat, împreună cu Moldov, revista *Unu*. Gîndul nostru iniţial era să lansăm cu acest titlu manifestul unei arte descătuşate de tirania vechilor clişee, să cerem un scris echivalent timpului, să prezentăm o frază sincronă cu starea de după război. Acea stare de incertitudine, de nelinişte." „Curînd s-au format grupul Unu şi Editura Unu, care, pe lîngă cărţile colaboratorilor grupului, a făcut să apară postum operele complete ale premergătorului Urmuz şi ale firavului A. Zaremba, precum şi primele poeme — cele scrise înainte de benevola expatriere — ale lui Tristan Tzara, la care am adăugat, sub titlul *Insurecţia de la Zürich*, istoricul şi o interpretare a mişcării «Dada»." (Saşa Pană, *Sadismul adevărului*, Editura Unu, Buc., 1936, p. 204.)

Dacă observăm că dadaismul e proclamat de Tzara în 1916 şi că Urmuz a murit în 1923, constatăm imediat că mişcarea înnoitoare de la noi, de după primul război mondial, a fost printre cele dintîi din Europa. Chiar numai menţionarea datelor pe care le-am notat e destul ca să alunge acuzaţia de imitaţie şi de modă, care n-a lipsit în judecăţile mai întotdeauna superficiale, grăbite şi mai ales răuvoitoare, cu care a fost întîmpinată mişcarea. Dimpotrivă, curentul acesta şi-a căutat chiar de la început rădăcini în peisajul românesc, în limba românească, într-o tradiţie a poeziei româneşti, întemeiată pe poezia populară. Într-un comentariu „pe marginea *Integralului*", Ilarie Voronca scria :

„Din toate limbile europene, limba românească ne pare cea mai adînc înzestrată cu un material sensibil sufletului actual. Esenţialmente poetică." „O rezonanţă multiplă. O imagine ca o glandă în perpetuă secreţie." „Nu, modernismul celor strînşi la ospăţul *Integralului* nu e, cum cred cîţiva premianţi senili, de servilă împrumutare. E un elan spontan cu caractere profund româneşti, cu toată supraraţionalizarea aparentă." (Ilarie Voronca, *A doua lumină*, Editura Unu, 1930, pp. 24—25.) Şi iată cîteva fraze din articolul despre *Poezia nouă*, din acelaşi volum : „Materialul poeziei moderne (ca şi al picturii) poate fi acelaşi ca al poeziei de totdeauna. Îmbogăţirea lui printr-o sumă de elemente în urmă apropiate : invenţii tehnice, operaţii matematice sau bancare, e de pură suprafaţă. De fapt, materialul a rămas acelaşi, schimbată cu desăvîrşire e însă *interpretarea* lui." „Pentru spectator înţelegerea aceasta scapă. Observaţia lui se loveşte de la început, fără putinţă de înaintare, de transformările din afară. Pentru el arta nouă este o artă de revoluţie, lipsită de suportul *continuitate în timp*. Inexact." Şi autorul continuă, afirmînd că „în artă revoluţia este exclusă". Se vorbea despre revoluţie, „neţinîndu-se seama de însuşi esenţialul proces de dezagregare a unei stări de fapt şi de cristalizarea lentă a unei alteia următoare". „Substanţa poeziei noi — se spune în alt pasaj al articolului — a rămas aceeaşi." „Desigur, poezia nouă poate releva temele vechi : lacul, pădurea, marea, dragostea, toamna etc." „Expresia poetului nou e plină de cutezare, de savoare absurdă : tîrnăcop, bumerang, salt întrecînd în înălţime toate performanţele mondiale." „Limbă nouă, senzaţie crudă, construcţie clasică obiectivă (impusă de o ordine şi o constrîngere proprie), poezia actuală umflă coaja solului, circulă sevă prin nervura frunzelor, ţîşneşte apă minerală."

Articolul acesta al lui Voronca despre *poezie nouă* poartă data de 1924. E anul în care, în manifestul său, André Breton proclamă drept procedeu suprem al poeziei scrisul automatic, incoerenţa absolută, excluderea oricărui control al inteligenţei artistice şi absenţa oricărei constrîngeri constructive. Apropierea textului lui Breton de textul lui Voronca, din care am citat, ar da, la o analiză atentă şi amănunţită, măsura deosebirii dintre curentul înnoitor românesc şi cel străin, şi totodată ar scoate la iveală caracterul propriu pe care îl are poezia românească înnoitoare din epoca de după 1920, caracter ce se întemeiază pe spiritul în care de obicei se produce înnoirea în literatura română — şi care este acela al unei construcţii în continuare.

Înnoirea s-a făcut în chip considerabil şi sigur în ce priveşte expresia. Este, de altfel, singura înnoire posibilă în artă. Temele fundamentale sînt şi rămîn aceleaşi de multă

vreme. Expresia lor, forma în care ele apar se poate schimba, și se schimbă într-adevăr, dar nu dintr-o dată. Acțiunea de înnoire a expresiei a început demult. Victor Hugo, încă din 1834, spunea: „Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire". Ceea ce au adus într-adevăr nou înnoitorii literari ai secolului nostru a fost cugetarea în imagini. Există o formă de gîndire care se poate numi metaforică. Metaforele se succed izvorînd una din alta, foarte repede și alcătuind o argumentare cu imagini. Scrisul automatic n-a fost niciodată înfăptuit în chip absolut, total, fără șovăire. Între fulgerul psihic și transcrierea lui pe hîrtie, inteligența intervine fără voia autorului — și transcrierea este, fie chiar în cea mai mică măsură, o aranjare, o interpretare, o transformare. Ce rămîne valabil este cugetarea metaforică, jocul asociațiilor și al corelațiilor mai adînci, acestea din urmă fiind mai greu de prins, dar fiind totodată mai importante pentru că sînt de substanță, nu de suprafață, nu întîmplătoare, ci fundamentale, ținînd de structura psihică a individului.

La Ștefan Roll „argintul viu al mișcării", cum îl numește Sașa Pană în *Sadismul adevărului* (p. 176), gîndirea metaforică, succesiunea fără poticnire a imaginilor ating o mare virtuozitate, o virtuozitate care are aerul unei uimitoare spontaneități ce justifică perfect caracterizarea citată. Strălucirea metaforică îți ia ochii ca și fuga în toate părțile a argintului viu. *Poeme în aer liber*, unicul său volum de versuri (apărut în 1929), nu pare să datoreze decît foarte puțin scrisului automatic. Fiecare din bucățile care compun *Poeme în aer liber* este expresia unei activități conștiente a spiritului. Se deslușește în toate, aproape fără excepție, o coerență care presupune o intenție de construcție. Efectul pe care cititorul îl simte nu este, așa cum se întîmplă în cele mai multe poezii ale suprarealiștilor francezi, un efect de neliniște supărătoare, de scufundare în absurd. La Ștefan Roll acest efect nu apare niciodată. El își scrie poemele cu voie-bună și cu humor. O fire de om deschis la suflet, mucalit și care se bucură de viață, își află expresia cea mai potrivită în această neostenită producție metaforică. Este, dacă se poate spune așa, o elucubrație sănătoasă, care face plăcere și inspiră simpatie. O poezie cu care te împrietenești pentru că ea dă, cu toată ciudățenia ei, impresia unui lucru firesc, a unui fenomen care păstrează proporțiile naturii,

fără, bineînțeles, să spunem cu aceasta că ar fi un fenomen obișnuit. Chiar dimpotrivă. Primim însă totul cu voia-bună pe care ne-o comunică autorul. Bucata intitulată *Rouă* este, din acest punct de vedere, caracteristică:

Drumul se zbenguie leoarcă de lumină
dar pădurea razelor
duce privighetorile pe mîini
argintul s-a topit în amintiri
ca luna răsare obrazul tău
culcat pe norii blonzi.
Și buclele îl leagănă în priviri.
Aștepți ca brazii să sune din cîrlionți?
Potecile-s dulci cărările feline
toate florile sînt școlărițele cîmpului
ies margheritele pe coline
și chiuie albe la pălăria pămîntului;
și duc în ugere crinii zvelți
în doniți spre cer laptele parfumului.
Se desprind din farmece apele
și șerpii pîraielor
care au albăstrit nopțile
se ascund în pietre albe ca pleoapele.
Îți apleci fruntea pe aerul rece ca pe un geam
e vîntul ce deretică prin pomi
e lumina ce se gudură prin văi
și ca păsări ar voi frunzele să zboare de pe ram.

Același stil sprinten și fulgurant se observă în proza lui Ștefan Roll, în *Moartea vie a Eleonorei* (Editura Unu, 1930) și în articolele publicate în *Unu* și adunate acum, cele mai multe dintre ele, sub titlul de *Scurt-circuit*.

Fraza lui Ștefan Roll are multe meandre și oferă necontenit modulații metaforice. Un labirint în care e plăcut să te pierzi, fiindcă, grație unui instinct al construcției și al proporției, autorul evită prolixitatea. Abundența imaginilor și repeziciunea cu care ele se ivesc una după alta copleșesc uneori atenția. Dar faptul acesta constituie primejdia în artă a oricărui belșug. Întreruperea lecturii și reluarea ei după o pauză suficientă este recomandabilă și utilă. Un poem de acest fel nu trebuie citit repede, în orice caz nu cu repezi-

ciunea cu care a fost scris sau pare să fi fost scris (fiindcă nu se poate ști precis niciodată unde se sfîrșește spontaneitatea firească și unde începe spontaneitatea simulată). La Ștefan Roll am impresia că spontaneitatea este mai ales firească, dar ea este, observ încă o dată, aliată cu un simț al proporției și al măsurii, cu alte cuvinte cu un sigur simț artistic. Este tocmai ce André Breton nu voia cu nici un preț să considere că ar fi un atribut al scriitorului. El, și cu dînsul mișcarea suprarealistă franceză, au afirmat întotdeauna că scrisul automatic nu vrea să fie poezie, că el este antipoezie, antiliteratură. Că fără voia lui, sau că împotriva propriilor sale teorii, Breton a fost poet, aceasta e altă chestiune. Poeții înnoitori români, care l-au avut pe André Breton (sau mai degrabă au vrut să se convingă singuri că îl au) drept călăuză și model, au fost în primul rînd poeți din vocație și abia după aceea teoreticieni literari.

Mișcarea lor n-a dus însă lipsă de scrieri explicative. În acele articole care sînt de fapt mici studii concise, adunate sub titlul de *Scurt-circuit*, Ștefan Roll apreciază cu ascuțime și adîncime pe contemporanii lui români, înnoitori ca și el. El face aici un lucru foarte folositor pentru istoria literară, deoarece revelează interesante figuri de poeți și scriitori, pe care cea mai mare parte din critica epocii îi trata cu ușurință, fără să caute să înțeleagă ce anume voiau și dacă realizau ceea ce voiau. Aproape nici un critic de pe acea vreme n-a luat în serios poezia lui Ștefan Roll, a lui Voronca, a lui Sașa Pană. Cei care aveau atunci această atitudine greșeau. Poeții și scriitorii despre care vorbește — cu entuziasm, dar și cu pătrundere critică — Ștefan Roll în articolele sale luau foarte în serios tot ce făceau. Extravaganțele lor, sau, mai bine zis, ceea ce apărea ca o extravaganță în ochii grăbiți ai criticilor literari, erau fapte literare, pe care ei le făceau cu toată seriozitatea. Sub o aparență de nonșalanță, ei credeau în acțiunea lor, pe care voiau cu înverșunare s-o facă cît mai adîncă și mai susținută, înnoitoare din rădăcini, nu din ornamente de suprafață. Eseurile lui Voronca din *A doua lumină* și articolele din *Scurt-circuit* al lui Ștefan Roll dovedesc din belșug acest lucru. Într-un articol despre Urmuz, Ștefan Roll expune cu limpede sinceritate starea de spirit a celor din mișcarea înnoitoare și dă, totodată, o caracterizare excelentă a lui Urmuz :

„S-a trecut peste el ușor, ca peste păpădii. [. . .] Peste cîțiva ani, un leat tînăr de înaripați și de iconoclaști, un amor spontan, un teren apt pentru luneta lui, l-a purtat prin muzeele vii [...]. Inauguram pe vremea aceea adolescența maturității mele. Buimac într-o literatură de stafide, și-n care nu mă dibuiau, năvălisem cu o mitralieră sub braț perforînd ca pentru mărgele păsările vorbitoare, oglinzile ruginii, nombrilul în argint al stelelor, și-l iubeam pe Bufty cu urechile lui nichelate, legat de un țăruș pentru circuitul unei stricte circumferințe, și-mi părea a fi un atlas ducînd pe umărul tălpilor tot globul plat al solului : l-am iubit și-l mai iubesc pe Stamati, pe Cotadi, pe Dragomir, pe Algazy. [...] Nici un moment nu încerc să mă opresc să cred că literatura lui Urmuz ar fi umoristică. Umorul lui, magnific de altfel, e chiar trist, compatisant."

Observația este adîncă și adevărată. Ea caracterizează excelent pe Urmuz și, totodată, dă nota seriozității cu care scriitorii de la *Integral* și de la *Unu* își compuneau ciudățeniile și considerau lucrul literar ; ei credeau în ceea ce făceau.

Istoria literară numai așa trebuie să privească, să studieze și să explice curentul literar înnoitor, care și-a găsit încă de pe atunci în *Scurt-circuitul* lui Ștefan Roll o expunere vie și imediată, un reportaj al acelui fenomen literar, care nu este încă destul de bine judecat, considerat adică în adevărul lui, nu în răsfrîngerile de multe ori false pe care le-a avut în cei mai mulți dintre contemporani. În dezvoltarea poeziei noastre din ultimii cincizeci de ani, scriitorii care au format acea mișcare de înnoire au avut un rol important. Lărgirea aproape nelimitată a posibilităților și a mijloacelor de expresie poetică este unul din meritele lor principale. Printre ei, Ștefan Roll se distinge cu trăsături bine apăsate, atrăgătoare și care ies la iveală în poezia și în proza sa, pline, și una și alta, de fantezie și de entuziasm liric.

1967

Demostene Botez și neliniștea echilibrată

Demostene Botez este unul dintre scriitorii care alcătuiesc, cu opera lor, unele din trăsăturile caracteristice ale unei perioade importante din dezvoltarea literaturii române, perioadă care începe în preajma anului 1920. Poeții români din acea vreme au simțit cu toții nevoia de înnoire a conținutului și a expresiei, nevoie care era o consecință necesară a transformărilor de tot felul care s-au produs, atît pe teren material, cît și pe teren spiritual, după primul război mondial. Dar ei și-au satisfăcut această nevoie numai păstrînd, cu rare și neînsemnate excepții, legătura cu literatura trecutului. Faptul acesta, desigur iarăși cu excepții fără importanță durabilă, i-a ferit de primejdia dezrădăcinării și a anarhiei verbale.

Poezia lui Demostene Botez ilustrează acest fenomen caracteristic pentru firea literaturii române și pentru dezvoltarea ei pe temeiul acestei firi, în care tradiția se îmbină armonios cu tendința înnoitoare.

Privind înapoi, acum, cu cumpătarea pe care o dă experiența căpătată de-a lungul unui drum de o jumătate de secol, contemporanul de la 1920 al lui Demostene Botez constată cu mulțumire că sunetul pe care îl dădeau atunci versurile lui își păstrează adîncimea, dulceața și puterea de pătrundere.

Apărut în 1920, în pragul perioadei de înnoire, volumul *Floarea pămîntului* al lui Demostene Botez se deschide luminos cu poezia *Dimineața* :

Din soare,
Ca pe gura unei amfore prea plină,
Răsturnată,
De pe-un umăr gingaș de virgină,
Dimineața
Toarnă din belșug lumină
Peste valea toată.

Și natura-n pripă deșteptată
Parcă poartă pleoape amețite
De lumina ce-a venit deodată
Peste dealurile adormite.

Jos în vale
Văl subțire se adună
Dintr-un praf ce-a cărunțit în noapte,
Din tot praful străveziu de lună
Ce-a căzut pe grîurile coapte.

Nourași de ceață străvezie
Peste care, alb, seninul cerne !
Parcă-ndeamnă niște albe perne
Pe un pat nestrîns care-ntîrzie.

Peste satul încă adormit
Și pe valea iazului cu stuf
Fumul dimineții liniștit
Se așază moale ca un puf.

Ne întîmpină în aceste versuri un fond sănătos și trainic, de simțire adîncă a naturii, și o sensibilitate care își află expresia într-o formă ale cărei îndrăzneli de prozodie și imagini sînt bine susținute de un clasic echilibru artistic — firesc, și nu dobîndit.

Chiar în acest volum de deschidere luminoasă apare o neliniște care coincide cu neliniștea ce la data aceea cuprinsese întreaga poezie a Europei. Ceea ce deosebește, însă, această neliniște de aceea dominantă în poezia europeană a

vremii este faptul foarte important că ea nu ajunge niciodată la iraţionalism, că nu-şi face din iraţionalism un procedeu şi un scop. Poezia nouă românească de la 1920, şi aceea a lui Demostene Botez în primul rînd, este mereu inteligibilă şi comunicabilă, chiar în ce are ea mai îndrăzneţ şi mai neobişnuit.

Această stare de spirit, făcută din nelămurita, dar puternica aprehensiune a unor mari continente de penumbră a conştiinţei, în care, după expresia unui contemporan al acelei epoci, „se vor naşte aştrii noi", concepuţi, bineînţeles, în sens spiritual, îşi face loc în poezia lui Demostene Botez cu imperioasa necesitate a unei porunci interioare. După strălucitoarea *Dimineaţă* de adineauri, perdele de întunecimi fulgerate se ridică şi se lasă pe privelişti fără linişte, expresie a unui suflet în care sentimentul frumuseţii naturii e turburat de sentimentul, tot atît de puternic, al vremelniciei şi al risipirii, ca în aceste versuri, tot din *Floarea pămîntului* :

Se lasă pîclă deasă peste cîmpuri,
Şi-n noi şi peste noi mereu se lasă,
Pe uliţele-nguste şi pe casă
Tot cerul năvăleşte în răstimpuri.

Din ramuri negre jocuri mari de apă
Preling un plînset dureros şi mut
Pe frunza neagră care a căzut
Peste pămîntul umed ca o groapă. [. . .]

Şi putrezeşte parcă-ntreg pămîntul,
Nici soarele n-apare, nici n-apune.
Stau neclintiţi copacii de cărbune.
De teamă parcă să nu-i sfarme vîntul.

Unitatea acestui volum de la 1920 o formează tocmai această permanenţă a două stări de suflet contrastante, una luminoasă, cealaltă sumbră. Inclinînd către starea tristă se distinge un grup de poezii în care Demostene Botez evocă atmosfera deprimantă, de pe vremea aceea, a obscurelor tîrguri provinciale. Unii istorici literari, dacă nu cumva chiar toţi, s-au grăbit în chip comod şi expeditiv să facă din acest grup de poezii nota dominantă a poeziei lui Demostene Botez.

Este numai o notă particulară, foarte caracteristică, dar care înfăţişează numai o parte din sensibilitatea poetului.

Plictiseala lungilor duminici pustii, ale unui tîrg în care viaţa se tîrăşte monotonă şi stearpă (şi pe care Cezar Petrescu avea s-o înfăţişeze în unele capitole din romanele sale), în versurile lui Demostene Botez, într-adevăr, cum spune Baudelaire într-un *Spleen* celebru, „prend les proportions de l'immortalité" :

Duminici lungi,
Duminici nesfîrşite
Cu alte dimineţi scăldate-n soare,
Cu clopote-n văzduh răsunătoare...
Duminici lungi,
Duminici adormite...

E linişte pe stradă, oboseală ;
Ceva greoi apasă urbea moartă [...]

Se văd fereşti cu storurile trase,
Nu cearcă nimeni uşile-ncuiate,
Apasă grea tăcerea peste case [...]
Duminici lungi,
Duminici întristate.

Pendularea între alb şi negru avea să se accentueze în volumele următoare : *Povestea omului* (1923) şi *Cuvinte de dincolo* (1934). În cel mai subiectiv dintre poeţi se răsfrîng stări de spirit ale epocii, înainte de toate acea nelinişte căutătoare de care am vorbit deja. Efectul de pătrundere adîncă, pe care îl produce poezia lui Demostene Botez, aici stă, în această potrivire a unei stări de spirit generale cu sensibilitatea poetului, acordată, atît prin firea ei, cît şi prin forţa împrejurărilor, cu acea stare de spirit generală. Poezia cuprinzătoare şi adîncă se naşte totdeauna dintr-o asemenea întîlnire, în care generalitatea îşi găseşte expresia într-o personalitate puternic caracterizată. Ca toţi poeţii perioadei de atunci — sau, în orice caz, ca toţi acei poeţi care simţeau nevoia înnoirii — Demostene Botez are impresia că vorbele, deodată, nu mai pot cuprinde tot, că e necesară o aşezare nouă a cuvintelor :

Cuvinte nouă-mi trebuiesc, să pot
Tăcerea mută care doarme-n noi
S-o smulg din taina noastră de strigoi,
Ca pe-un copac, cu rădăcini cu tot. [...]

Cuvîntul vechi cu care-abia pot cere
Amarele fărîmituri de pîne,
Il simt sărac şi palid cum rămîne
Mai dureros de mut ca o tăcere.

În poezia română, singurătatea, sentimentul amar sau dulce, sau dulce şi amar totodată, al singurătăţii, a fost exprimat, cu duioşie sau cu deznădejde, cu resemnare sau cu bucuria contemplaţiei ; niciodată însă cu acel ton de mărturisire sinceră, nepregătită, neprefăcută de nici un ingredient estetic, dar cu un fior poetic profund şi durabil, aşa cum apare în versurile lui Demostene Botez :

Parcă-am rămas eu singur pe pămînt,
În cer ca-ntr-o clopotniţă uitată
E-un clopot greu care-a uitat să bată,
Cu funia purtată-n nori de vînt.

Cum înainte nu mai este vreme,
În urma mea, din nu ştiu care veac,
Prin noaptea cu aripi de liliac
Începe nu ştiu cine să mă cheme

Şi paşii mei răsună după mine,
Ca nişte bulgări care nu m-ajung.
Răsună tot în jur prelung,
Tot golu-n care nimeni nu mai vine.

Începe a umbla singurătatea
În jurul meu ca o mulţime mare.
Prin beznă cad furnici ce vor să care,
În muşuroaie mari, pustietatea.

Sentimentul acestei singurătăţi dense, alcătuită dintr-o aglomerare de solitudini rămase neclintite în timpul, poate că stagnant, al conştiinţei universale, nu mai fusese exprimat cu

atîta tragică simplitate şi nici n-a mai fost exprimat de atunci. Este, mai mult decît dimineţile pustii, una din notele caracteristice ale poeziei lui Demostene Botez.

Nota luminoasă o constituie mereu în poezia sa sentimentul naturii. Este un sentiment al naturii primordial şi simplu, fără nici un intermediar estetic. Poetul nu consideră niciodată natura ca pe un spectacol plăcut, mai exact nu o consideră ca pe un spectacol destinat să provoace emoţii estetice. Nu e vorba de acel sentiment al frumuseţii naturii, comun în poezia europeană de la romantici încoace, şi care se exprimă de multe ori în descripţii strălucitoare, dar fără adîncime, deoarece pitorescul copleşeşte sentimentul naturii, atunci cînd nu-l înlocuieşte chiar cu totul, alungîndu-l.

Nimic din toate acestea în versurile despre natură ale lui Demostene Botez. Sensibil la frumuseţea peisajului, ştiind chiar să-i aleagă cu meşteşug frumuseţile, poetul nostru are faţă de privelişti acel sentiment primordial de împrietenire cu natura, particular românului, sentimentul omului care trăieşte natura ca pe un fapt important de viaţă psihică, şi nu o vede numai cu ochi delectaţi de excursionist. Dovadă pentru aceasta este frumoasa natură a *Dimineţii* de la 1920, pe care am citat-o. Dovadă, de asemenea, faptul că poetul, în exprimarea stărilor sufleteşti, îşi ia de multe ori din natură comparaţiile şi componentele imaginilor. Elemente de peisaj ilustrează sentimentele sale :

Te aştept,
În mine totu-i viu şi tulburat ;
Sînt ca pămîntul şi ca pomii
În zi de primăvară. [...]
În mine-au venit vorbele tale de altădată
Ca rîndunelele ce se întorc.

(Aşteptare)

Vreau să rămîn cu ochii pironiţi în vid,
Să nu-i închid,
Să nu-i deschid,
Să trec prin lucruri cu privirea mea
Cum trece printr-un lac o stea.

(Sfinxul)

În aerul sonor al dimineții
Prin parcul curții cu copaci bătrîni
Pe vîrfuri cîntă, mici și vii, stigleții,
Un fluierat trecut ca prin fîntîni
Răsună-n umbra neagră de stejari
Prin crengile ce s-au cuprins de mîini. [...]

Din mine însumi eu mă simt absent,
Și soarele curat și clar ar trece
Prin sufletu-mi ca roua transparent
Și-n dimineața limpede și rece
Prin mine ca printr-un izvor de munte
Lumina firul luciu și-l petrece.

(Primăvara)

Veniți, prieteni, m-am întors acum
Din cîmpuri nesfîrșit de solitare
Cu ochii plini de-ntinderi largi și-un drum
Pe care-s numai urmele de fiare
Din nopți în care luna-i ca de fum. [...]

Pe dealuri înghețate sub zăpadă
Am stat s-ascult
De este vreo suflare pe pămînt
Cum va fi stat întîiul om demult.

Interesant este că fondul de neliniște și de melancolie al poetului își capătă în această împrietenire cu natura o contrapondere, dacă nu de împăcare, dar cel puțin de compensație în bucuria pe care natura prietenă, și prietenă înainte de-a fi numaidecît frumoasă, o aduce omului modern, nu rareori apăsat de grabă febrilă și de îngrijorată viteză.

Și acum, care este secretul și, în același timp, cheia secretului acestei poezii ? Este, înainte de orice, pe lîngă sinceritatea ei cuceritoare, o seriozitate profundă. Demostene Botez în versurile sale nu ia în rîs nimic, nici viața, nici tristețile ei, nici bucuriile ei, nu ia în rîs nici natura, nici omenirea. Este aceasta o calitate care, în literatura secolului nostru, apare tot mai rar. Nu-i vorba aici de-a face comparații și de-a constitui criterii absolute (care, de altfel, în judecarea literaturii nici nu pot exista). E vorba numai să aflăm, cu emoție și cu gratitudine, la un poet al nostru, această importantă însușire a seriozității față de sine însuși, față de talentul său, față de poezie, căreia Demostene Botez i-a slujit și îi slujește cu devotament, cu credință, cu statornică dragoste și cu rezultate care îi asigură un loc de frunte bine însemnat printre contemporanii săi de generație, și un loc aparte printre contemporanii de azi și de mîine.

S-a luat de multă vreme obiceiul să se afirme despre proza poeților că este, în general, frumoasă, că dă un sunet plăcut, dar că nu este decît foarte rar construită, că este doar proză poetică ș.a.m.d. Este și acesta un rău obicei de critică literară, a cărui lipsă de adevăr este confirmată de numeroase exemple ce dovedesc contrariul. Poate că poeților li se potrivește mai puțin construcția de romane, deși și aici se pot găsi exemple împotriva acestei presupuneri : sigur este însă că talentul de povestitor, de nuvelist, de foiletonist se asociază foarte bine, fără să se confunde, cu talentul poetic. Un exemplu strălucit îi oferă în această privință proza lui Demostene Botez, o proză proporționată și concisă, fie că se desfășoară într-un roman cum este *Ghiocul,* cu interesante investigații în subconștient, fie că se împarte în schițele din volumul intitulat *Dumnezeu,* fie că se împrăștie în scurte foiletoane pline uneori de umor caustic, adunate în volumul *Comedia umană.* Și îmi aduc aminte de o bucată intitulată *Vis,* publicată pe vremuri într-o revistă și pe care autorul n-a cules-o pînă acum în vreun volum. Era acolo o întîmplare cu un om care este asasinat în somn și care se visează apropiindu-se de moarte — și care visează că este ucis în clipa în care este ucis într-adevăr. Această coincidență dintre faptul visat și faptul real (sau poate această fulgerare de vis provocată de faptul real al uciderii) este admirabil descrisă de Demostene Botez. Ea este totodată, prin precizia fluentă și atrăgătoare a descripției, prin finețea observației, adică prin calitățile sale de fond și de stil, caracteristică pentru proza excelentă a poetului. Bucata aceasta este totodată importantă pentru studiul psihologic al visului.

1967

introducere la Rimbaud

În poemul *Le voyage* care încheie *Les fleurs du mal* ale lui Baudelaire, ultimul vers sună așa :

Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau.

Le voyage a apărut în ediția din 1861 a *Florilor răului.* Versul de mai sus ar putea servi de epigraf pentru o bună parte din poezia franceză de pe la 1870 înainte, și chiar pentru partea cea mai bună a acestei poezii. Căutarea noutății începuse desigur mai de mult, de pe vremea romantismului de la 1830, cînd Victor Hugo pusese, așa cum singur spunea și cum am mai amintit „o bonetă roșie bătrînului dicționar", voind să arate prin asta înnoirea mijloacelor de expresie pe care romanticii o săvîrșeau o dată cu împrospătarea fondului poetic prin dezlănțuirea eului, sensibilizarea naturii și interpretarea afectivă a lumii și a vieții, interpretare din care rațiunea era alungată. Aceste principii aveau să capete o aplicație și mai mare în simbolism, care este de fapt o varietate a romantismului fundamental.

Opera poetică a lui Arthur Rimbaud este, în întregime, străbătută de căutarea arzătoare pe care o exprimă versul lui Baudelaire. Această căutare a fost, de altfel, nota dominantă și a vieții lui.

Rimbaud s-a născut la 20 octombrie 1854 la Charleville, un orășel din nord-estul Franței, aproape de granița

belgiană. După studii foarte bune la liceul din orașul natal, Rimbaud, în 1870, după izbucnirea războiului dintre Franța și Germania, fuge de-acasă și pleacă la Paris. Aici, adolescentul fără bani, fără acte, este arestat ca vagabond. Este scos din închisoare de către profesorul său G. Izambard, care era numai cu cinci ani mai în vîrstă decît el și care și-a dat seama cel dintîi de vocația poetică neobișnuit de puternică și de precoce a lui Rimbaud. După ce mai fuge de acasă încă de două ori, o dată în Belgia, altă dată tot la Paris, Rimbaud, care în vremea asta scrisese mereu versuri și ajunsese la maturitate poetică, trimite lui Paul Verlaine, în toamna anului 1871, o scrisoare și cîteva poezii. Entuziasmat, Verlaine îl cheamă la Paris. Ajuns pentru a treia oară în metropolă, Rimbaud face de data aceasta cunoștință cu cercurile literare și este primit pretutindeni cu simpatie și cu uimire. Toți văd în el un talent original și ciudat și o fire inadaptabilă. Prietenia cu Verlaine avea să aibă un sfîrșit tragic. După ce pleacă amîndoi în Anglia și stau cîtva timp la Londra, Rimbaud vrea să-și părăsească prietenul. Verlaine, desperat, trage în el două focuri de revolver și-l rănește, fapt întîmplat pe drumul întoarcerii, la Bruxelles, în iulie 1873. Întîmplarea aceasta are ca rezultat un an și jumătate de închisoare pentru Verlaine, iar pentru Rimbaud sfîrșitul activității lui literare. Epilogul acestei activități este *Une saison en enfer (Un sezon în iad)*, lucrare pe care Rimbaud, întors la Charleville, o scrie în vara anului 1873 și care, în toamna aceluiași an, este tipărită de o editură din Bruxelles, pe socoteala autorului. Cartea a rămas însă în depozitul editurii, pentru că autorul n-a putut sau n-a vrut să plătească costul tiparului. Înainte de-a împlini nouăsprezece ani, Rimbaud își arde toate manuscrisele și își încheie cariera literară. De-acum înainte el nu mai caută noutatea în literatură, ci în viață. Timp de cîțiva ani cutreieră o bună parte din Europa, apoi pleacă în Orient și în Asia, ajungînd pînă la Iava, făcînd tot felul de meserii și îndurînd foamea și mizeria, de dragul călătoriei și al necunoscutului. În sfîrșit, se stabilește cîtva timp la Aden ca funcționar al unei firme franceze de coloniale. După cîțiva ani, începe să lucreze pe socoteala lui, alcătuiește o caravană și pătrunde în Etiopia, vinde arme lui Menelic, împăratul Abisiniei, traficează cu fildeș și aromate, devenind un iscusit

negustor colonial. De poezie nici nu mai vrea să știe. Singura lui dorință este să se îmbogățească. În 1891, cînd, după ce a strîns oarecare avere, vrea să se întoarcă și să se chivernisească în patrie, se îmbolnăvește de cancer la genunchi. Întors în Franța, moare la Marsilia, la 10 noiembrie 1891.

Opera lui Rimbaud cuprinde vreo douăzeci de poezii scrise pînă la șaptesprezece ani, printre care *Le bateau ivre (Corabia beată)* și sonetul *Voyelles (Vocale)*, apoi *Les illuminations (Iluminările)*, mănunchi de poezii și de poeme în proză, apărut în 1886 fără știrea lui, după un manuscris rămas la Verlaine și, în sfîrșit, *Une saison en enfer*.

Unele din poeziile lui Rimbaud din prima perioadă își au rădăcinile în Baudelaire, *Corabia beată* purcede în mare măsură din *Călătoria*, iar *Vocale* expun o sinestezie care își are, desigur, originea în *Corespunderi*, poezia în care Baudelaire exprimă legăturile adînci și subtile dintre percepțiile diferitelor simțuri.

Neliniștea înnoitoare, care avea să devină timp de o sută de ani principalul imbold de care vor asculta poeții, își găsește în Rimbaud o expresie foarte hotărîtă, și are caracterul unui program de viață, și nu numai de atitudine literară (fapt, de altfel, propriu lui Rimbaud, pentru care poezia era un lucru trăit și abia după aceea construit în vederea unui efect de artă) :

„Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs. Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours. Aseez connu. Les arêts de la vie. O, Rumeurs et Visions ! Départ dans l'affection et le bruit neufs." („Am văzut destule. Viziunea s-a întîlnit pretutindeni. Am avut destule. Vuiet de orașe, seara, și la soare, mereu. Am cunoscut destule. Popasurile vieții. O, vuiete și viziuni ! Plecare în mijlocul unei afecțiuni noi și al unui zgomot nou.")

În literatură (ca și în artă, în general) o declarație de înnoire nu poate să însemne ceva decît numai dacă se exprimă într-o operă oarecare, în care înnoirea să se facă simțită, fie în conținut (ceea ce este mai greu), fie în formă, în expresie (ceea ce este mai ușor). Înnoirea nu se poate executa decît în sensul unei „îmbogățiri a spiritului uman", după cum spune Sainte-Beuve într-una din ale sale *Causeries du Lundi*, cu data de 21 octombrie 1850, în care dă definiția autorului clasic. Definiția lui Saint-Beuve este, desigur,

foarte generală și, din cauza aceasta, aplicabilă la foarte multe cazuri, deosebite între ele. De aceea cred că e mai bine, atunci cînd e vorba de înnoire, să ne gîndim în primul rînd la expresie. Aceasta, într-adevăr, are posibilități mai multe de înnoire. În afară de declarațiile programatice de înnoire, Rimbaud aduce un spirit de răzvrătire și de neascultare și o atitudine de neconformism. Toate acestea sînt proprii tinereții multor poeți, de la romantism încoace, ca și declarațiile de înnoire. Rimbaud exprimă această stare de spirit tinerească, mai bine spus această mișcare a spiritului sătul de ceea ce există.

Indiferent de cauzele reale sau imaginare, de poză sau de adevăr, care îi dau impulsul, mișcarea aceasta, însă, există în chip sigur la Rimbaud și formează nota sa caracteristică — aceasta totuși și în chip hotărîtor datorită expresiei, alcătuită în esență din noutatea asociațiilor de tot felul și, mai cu seamă, dintr-un ton adînc, vibrant, care atinge în cititor coardele ascunse ale subconștientului :

J'ai vu des archipels sidéraux ! et des îles
Dont les cieux délirants sont ouverts au voguer :
Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles,
Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur ?

Mais, vrai, j'ai trop pleuré ! Les Aubes sant navrantes.
Toute lune est atroce et tout soleil amer :
L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes.
O que ma quille éclate ! O que j'aille à la mer !

(Le bateau ivre)

(Văzut-am siderale arhipelaguri, plaur
Al cărui cer bezmetic spre nave stă deschis :
O, vlagă viitoare, o, păsăret de aur,
Ți-s nopțile acestea loc de surghiun și vis ?

Dar prea am plîns ! Ajunge ! Sfîșietori sînt zorii.
Amară-i orice lună și orice soare-i crunt :
M-a toropit iubirea, căci lîncezi i-s fiorii.
O, sparge-mi-s-ar trunchiul ! În mare să m-afund !) *

(Corabia beată)

* Traducere de Petre Solomon.

În *Iluminări* Rimbaud sparge tiparele, își caută și își găsește o formă a lui, un vers dezarticulat, și totuși viguros, nu moliu, un vers rimat de intensitatea sentimentului, nu de reguli exterioare. Cred că în poemele sale în proză Rimbaud își află expresia lui cea mai adîncă. Nici o asemănare cu poemele în proză ale lui Baudelaire. Stil, ton, ritm, accent, expresia în întregime este numai a lui :

> Aussitôt que l'idée du Déluge se fut rassise.
>
> Un lièvre s'arrêta dans les sainfoins et les clochettes mouvantes, et dit sa prière à l'arc-en-ciel à travers la toile de l'araignée.
>
> Oh ! les pierres précieuses qui se cachaient, — les fleurs qui regardaient déjà.
>
> Dans la grande rue sale les étals se dressèrent, et l'on tira les barques vers la mer etagée là-haut comme sur les gravures.
>
> Le sang coula, chez Barbe-Bleue, — aux abattoirs — dans les cirques, où le sceau de Dieu blêmit les fenêtres. Le sang et le lait coulèrent. [...]
>
> Madame *** établit un piano dans les Alpes. La messe et les premières communions se célébrèrent aux cent mille autels de la cathédrale.

> De îndată ce ideea Potopului s-a limpezit, un iepure se opri în dulcișor și-n volbure tremurătoare și își spuse rugăciunea către curcubeu, prin pînza de păianjen.
>
> O ! pietrele prețioase care se tupilau, — florile care și începuseră să privească !
>
> Pe strada cea mare, murdară, s-au așezat tarabele și bărcile fură trase către marea trasă în sus, ca în gravuri.
>
> Curge sîngele, la Barbă Albastră, — la abatoare — în circuri, acolo unde pecetea lui Dumnezeu îngălbenește ferestrele. Curge sînge și lapte. [...]
>
> Doamna *** își așeză pianul în Alpi. Slujba și primele comuniuni fură săvîrșite la cele o sută de mii de altare ale catedralei.

Stilul acesta sincopat, cu incoerențe contrastante și cu o voită dezordine, avea să prolifereze de-a lungul sutei de ani care s-a scurs de la apariția *Iluminărilor* pînă azi. La

aceeași dată el apărea și în proza lui Lautréamont și, puțin mai tîrziu, în poeziile și în proza lui Jules Laforgue.

În secolul care a trecut de-atunci, acest stil a avut timp să ajungă excesiv și, mai ales, să devină o manieră și chiar o modă, așadar să capete toate simptomele caducității.

Cîte elucubrații neinteresante s-au răspîndit în acest stil ! La Rimbaud însă el rămîne și azi interesant.

Și aceasta din cauză că la el acest stil era rezultatul unei necesități interioare adînci. Rimbaud avea ceva de spus și nu putea spune decît numai în acest stil, care la el își păstrează calitatea de primordialitate a unui lucru făcut cu sinceritate și care izbucnește ca un izvor din adîncuri.

Că se va fi amestecat aici și o atitudine de răsturnare sistematică a valorilor existente, precum și oarecare bravadă a înnoirii — este probabil ; totul însă, chiar și acestea, în chip paradoxal, poate, erau la Rimbaud firești și necesare, aveau și ele acea primordialitate pe care puțini dintre cei ce au venit după el au mai avut-o. Cîte modernisme nu s-au învechit în acest secol ! Modernismul lui Rimbaud nu se învechește.

Un sezon în iad este, cum am spus, epilogul unei epoci de zbucium din viața lui Rimbaud, epoca vagabondajului cu Verlaine. Este, înainte de toate, un document psihic, într-un stil de o strălucire tăioasă. Un capitol poartă titlul de *Alchimia cuvîntului*. Rimbaud notează limpede operația transfigurării poetice :

> Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles. [...] J'inventai la couleur des voyelles ! — *A* noir, *E* blanc, *I* rouge, O bleu, *U* vert. — Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rhythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accesible, un jour ou l'autre, à tous les sens. [...] J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. [...] Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac..."

> De multă vreme mă lăudam că am în stăpînirea mea toate priveliștile cu putință. [...] Am inventat culoarea vocalelor ! — *A* negru, *E* alb, *I* roșu, O albastru, *U* verde. — Am rîn-

duit forma și mișcarea fiecărei consoane și, cu ritmuri instinctive, am născocit o limbă poetică accesibilă, odată și odată, tuturor simțurilor. [...] Scriam tăceri, nopți, notam nespusul. Fixam amețeli. [...] M-am obișnuit astfel cu halucinația simplă: vedeam foarte sincer o moschee în locul unei uzine, o școală de toboșari făcută de îngeri, calești pe drumurile cerului, un salon în fundul unui lac.

Într-o scrisoare de la șaisprezece ani, Rimbaud spune: „Poetul trebuie să fie vizionar. Baudelaire este cel dintîi vizionar, rege al poeților, un adevărat Dumnezeu. Dar a trăit într-un mediu prea artist și forma lui atît de lăudată este meschină. Inventarea necunoscutului cere forme noi."

În căutarea acestor forme (și în găsirea lor) Rimbaud a mers departe. Sfărîmînd formele existente, el și-a plăsmuit un mod de expresie sincopat, aluziv, asociativ la extrem. Din aventurile lui în unele ținuturi mai puțin explorate pînă atunci ale gîndirii poetice, mergînd în bună parte pe urmele lui Baudelaire și uneori chiar mai departe decît acesta, Rimbaud s-a ales cu cîteva nestemate rare, descoperite sau prețuite întîia oară de el și care îi poartă numele.

1967

Însemnări despre fantastic

De la început și în chip hotărît trebuie spus că fantasticul, ca să producă un efect adînc, nu trebuie construit așa încît să fie cu totul în afara lumii posibile. O literatură fantastică bună nu se lipsește de viața de toate zilele. E. T. A. Hoffmann spune într-un loc: „Picioarele scării pe care te urci în regiunile fanteziei trebuie să fie fixate bine în viață, astfel încît oricine să se poată urca". Acest precept al unui scriitor mai priceput decît oricare altul în construirea fantasticului este de urmat întotdeauna. Totuși, astăzi, preceptul lui Hoffmann nu prea este luat în seamă. De exemplu, din antologia *Les chefs-d'oeuvre du fantastique* (rassemblés et présentés par Jacques Sternberg, Alex Grall, Jacques Bergier, Editions Planète, Paris, 1967), o parte însemnată o formează povestiri ale căror întîmplări se petrec într-o lume creată *de toutes pièces*, anume pentru ele. Maniera aceasta pare să fie astăzi tot mai mult folosită pentru producerea fantasticului.

Desigur că și la cultivatorii mai vechi ai fantasticului, la un Edgar Allan Poe, la un Villiers de l'Isle-Adam și la alții, cititorul este cîteodată introdus într-o lume puțin obișnuită și care nu este chiar cea de toate zilele. Dar această lume, aceste locuri în care se petrec fapte stranii ar putea, totuși, să existe. Nu te vezi transportat deodată în ceva care este *alături*, *dincolo*, cu totul în afara oricărei închipuiri po-

sibile. Hoffmann își plasează povestirile în Berlinul de pe la 1815—1820 sau în orășele provinciale. Villiers, de asemenea, își situează povestirile sale „crude“ și „insolite“ în Parisul vremii lui. Poe însuși, cu acel realism al fantasticului care îi aparține, fixează întotdeauna locul povestirilor sale cu precizie. Voi ilustra cele spuse pînă acum comparînd o descripție a lui Poe cu una a lui Howard Phillips Lovecraft (1890—1937), considerat drept urmaș al celui dintîi în ce privește creația fantastică în literatura Statelor Unite. Iată, în *Prăbușirea casei Usher*, de Edgar Poe, cum se ivește în fața povestitorului clădirea veche și neprietenoasă :

„Pe-o vreme lîncedă, întunecoasă și molcomă de toamnă, cu nori care atîrnau apăsător de scunzi în văzduh, umblasem singur călare toată ziua printr-un ciudat de trist ținut și ajunsesem în sfîrșit acum, cînd începeau să se apropie umbrele serii, la casa melancolică a lui Usher. Nu știu cum, dar de la cea dintîi privire, pe care am aruncat-o asupra clădirii, o impresie de nesuferită mîhnire îmi pătrunse spiritul. [...] Mă uitam la priveliștea din fața mea — la casa aceea și la înfățișarea locurilor dimprejur — la pereții înfiorați de frig — la ferestrele ca niște ochi fără expresie — la cele cîteva trestii — și la cei cîțiva copaci rebegiți, cu trunchiuri alburii — mă uitam cu o nesfîrșită prăbușire a sufletului. [...] Era o înghețare, o năruire, o lîncezeală a inimii. [...] De ce, oare, — m-am întrebat eu oprindu-mă — de ce, oare, priveliștea acestei case mă tulbură atît de cumplit ? Mister de nedezlegat. Cu toate acestea, nu puteam să mă împotrivesc posomorîtelor închipuiri care mă năpădeau în timp ce stăteam așa pe gînduri. [...] M-am gîndit deodată că, dacă amănuntele acestei priveliști ar fi orînduite altfel, dacă s-ar schimba puțin tabloul, atunci poate că s-ar schimba sau chiar s-ar desființa puterea lui de-a stîrni impresii triste : așadar, împins de acest gînd, mi-am îndreptat calul spre marginea rîpoasă a unui iaz, a cărui apă gălbuie și lugubră lucea nemișcată chiar lîngă pereții clădirii, și m-am uitat — înfiorîndu-mă însă și mai tare — la imaginile răsfrînte și întoarse ale trestiilor cenușii, la copacii fantastici și la ferestrele ca niște ochi fără expresie.“

Și iată cîteva pasaje din povestirea lui Lovecraft, *Cel din altă parte*, p. 139—143 din antologia citată mai sus :

„Nenorocit acela care în amintirile lui din copilărie nu află decît tristețe și frică. Nefericit acela pe care îl sufocă amintirea solitarelor vremuri petrecute în odăi vaste și lugubre, cu pereți sumbri, brăzdați demențial de străvechi șiruri de cărți, sau în rătăciri pline de spaimă printr-o pădure crepusculară cu copaci uriași, cu forme grotești și cu îndepărtate creștete nevăzute. [...] Nu știam unde mă născusem ; știam numai că acel castel nu avea vîrstă și era plin de groază, cu coridoarele lui întunecate și cu tavane în care privirea se pierdea, deslușind doar umbre și pînze de păianjen. Lespezile mereu umede ale culoarelor se fărămițau hidoase și un miros cumplit domnea, la fel cu acela pe care l-ar fi răspîndit grămezi de cadavre ale mai multor generații de morți. Nu era niciodată lumină, numai lumînările pe care le aprindeam îmi sprijineau vederea ; iar afară nu strălucea nici un soare, fiindcă arborii cumpliți se înălțau mult mai sus decît cel mai înalt dintre turnurile în care te puteai urca. Un singur turn trecea de vîrfurile lor ca să se avînte în sus spre cerul necunoscut, dar treptele lui se năruiseră și ar fi trebuit, ca să te urci, să încerci să te cațări pe zid, ceea ce ar fi fost aproape cu neputință. Am locuit, desigur, multă vreme în acel loc, dar nu pot să măsor timpul.“

Povestitorul izbutește să se urce în turnul cel mai înalt. Dar, cînd ajunge sus, vede că în loc să se afle undeva sus de tot, deasupra copacilor giganți, el este la suprafața pămîntului : „Lucrul era pe cît de simplu, pe atîta de uimitor ; în locul unei amețitoare perspective de creștete de copaci văzuți de pe o înălțime, nu se întindea în fața mea decît *suprafața solului*“. Așadar, turnul cel înalt era într-o adîncime sub pămînt, sub lumea posibilă. Totul dă impresia de coșmar. Din momentul acesta fantasticul își schimbă caracterul și devine elucubrație absurdă, de dement. Efectul nu mai este un efect de artă, ci unul de document psihopatologic. În măsura în care acest fapt este tot mai vizibil, efectul literar este tot mai slab. Comparația cu povestirea lui Poe este în privința aceasta hotărîtoare. Casa lui Usher, întîmplările care au loc în ea, prăbușirea ei din cauza vechimii zidurilor și a umezelii temeliei sînt din domeniul posibilului, nu al coșmarului. Fiorul fantastic îl dau aici starea de anxietate a lui Usher, bolnav de spaimă, și ideea conducătoare a povestirii, anume că lucrurile au asupra omu-

lui o înrîurire, că mediul material influențează spiritul, apăsîndu-l sau înălțîndu-l, după împrejurări. Senzaționalul, aici: extraordinarul se îmbină cu fantasticul, ceea ce Poe, de altfel, face întotdeauna, cu un gust sigur și cu o îndemînare excelentă, fără să mai vorbim de frumusețea stilului, de gradarea atentă a narațiunii și de pregătirea subtilă a surprizei, în care este atît de priceput. În *Prăbușirea casei Usher*, o întîmplare explicată la sfîrșit prin cauze naturale, trezirea din catalepsie a lady-ei Madeline, apariția ei în fața fratelui ei și a povestitorului, în timp ce trosnete și pîrîituri în pereții vechii clădiri anunță apropiata ei prăbușire în iazul care de ani și ani i-a infiltrat umezeala în temelie — toate acestea dau fiorul neliniștii și al misterului cu puterea pe care ar da-o fapte inexplicabile.

Cred că o coerență este necesară pentru ca o narațiune fantastică să aibă putere. Ar fi vorba de acea coerență care nu satisface toate cerințele înlănțuirii firești de la cauză la efect, dar care provoacă întrebarea: de ce nu? de ce n-ar fi așa? Așadar, o putere de convingere la producerea căreia contribuie de multe ori, poate chiar întotdeauna, stilul. Acolo unde întrebarea pomenită nu se ivește și unde nici stilul nu are putere, rezultatul este cu totul altceva decît fantastic. Este, de cele mai multe ori, ceva care lasă o impresie de absurd și, deci, de perfectă inutilitate. Către această manieră se îndreaptă multe din producțiile literare fantastice actuale. Iar cît despre stil, autorii antologiei din care am citat, vorbind tocmai de Poe și de „stilul său cizelat, baroc și prețios", constată cu regret că „scriitorii noștri fantastici știu din ce în ce mai puțin să scrie". Și faptul acesta nu este cel mai mic defect al fantasticului din epoca noastră.

Cred că cel mai izbutit fantastic este acela în care nu toate întrebările au un răspuns, dar în care sînt și întrebări la care poți răspunde; un fantastic în care misterul nu este construit de la început cu intenția vizibilă de-a uimi pe cititor cu mijloace de multe ori mecanice, ci iese pe furiș, pe nesimțite, încetul cu încetul din mersul povestirii. Desigur că fantasticul se dezvoltă mai bine într-o atmosferă de penumbră, de amurg, de ceață, de semiobscuritate. Mă gîndesc că pe vremea lui E. T. A. Hoffmann (1776—1822) închipuirea fantastică era favorizată de iluminatul caselor cu lumînări și cu lămpi. La lumina lumînării, tremurătoare, lucru-

rile căpătau înfățișări bizare, mobilele se mișcau, tablourile de pe pereți prindeau viață, obiectele se însuflețeau, grimasînd ca niște figuri omenești. Vezi, de exemplu, scena din *Urciorul de aur*, cînd Veronicăi, singură în casă, spre seară, i se pare că ceainicul dă din cap, că ceasornicul din perete rîde ș.a.m.d. O atmosferă asemănătoare, de multe ori, în Dickens. Să ne grăbim să spunem că această atmosferă de penumbră nu este o condiție absolută a producerii fantasticului. O capodoperă de literatură fantastică a veacului nostru, *L'enfant de la haute mer* de Jules Supervielle, se petrece în plin soare. Și îmi aduc aminte de unele povestiri ale lui Rudyard Kipling, cu întîmplări stranii ce se petrec în clima toridă a Indiei, într-o lumină parcă de veșnică amiază și care sînt de o mare putere fantastică. *Moara lui Călifar* a lui Galaction, creație fantastică de primul rang, se petrece de asemenea la lumina unei zile de vară.

★

Toți scriitorii de literatură fantastică de bună calitate au avut grijă să se ferească de fantasticul absolut. Este ceea ce face E. T. A. Hoffmann în povestirile lui, în care fantasticul răsare mereu din întîmplările vieții cotidiene. Aceasta nu se poate face decît îmbinînd într-o împletitură armonioasă realitatea și visul, naturalul și supranaturalul. Dacă scriitorul nu ține seama de acest sfat, el riscă să devină prea obscur, sau prea grav în fantezia lui, sau prea dezordonat în construcțiile lui.

Gustav Meyrink (1868—1932) a izbutit în romanul său *Golemul*, apărut în 1915, să ducă la perfecțiune îmbinarea de care vorbim. Acțiunea acestui roman, încurcată și misterioasă, plină de ciudățenii, se petrece cu oameni mai mult sau mai puțin obișnuiți, cu unele întîmplări care trec dincolo de realitate și cu altele care sînt explicabile prin cauze naturale.

Motivul romanului este o legendă răspîndită în cartierul evreiesc din Praga. Ea datează din veacul al șaptesprezecelea. Se spune că, pe acele vremuri, un rabin bătrîn și priceput în tainele Cabalei își plăsmuise din lut un omuleț care se putea mișca și putea pricepe ordinele stăpînului. Viața acestui om de lut, a acestui Golem, era legată de o formulă magică scrisă pe un petec de pergament fixat de cerul gurii.

Bătrînul rabin se slujea de Golem ca de un servitor pentru curățitul casei lui și al sinagogei. În fiecare seară îi scotea din gură pergamentul, și omulețul, pînă a doua zi, cădea în nesimțire. Iată însă că într-o seară, cînd rabinul a vrut să scoată formula fermecată, Golemul deodată s-a înfuriat, a început să zbiere și să dea cu pumnii, a ieșit afară pe ulițele ghetto-ului și a făcut tot felul de pozne, pînă cînd stăpînu-său l-a prins și l-a nimicit, distrugînd și pergamentul cu vorbele magice.

În cartierul evreiesc din Praga legenda Golemului a dat naștere unei superstiții. Se spune că slujitorul magic al rabinului de pe vremuri apare iarăși pe ulițele cartierului, din treizeci și trei în treizeci și trei de ani. Apariția lui este însoțită întotdeauna de nenorociri și de întîmplări ciudate. Golemul ia înfățișarea unui individ spîn, galben la față, cu ochi încrucișați și îmbrăcat în haine de modă veche, cum se purta pe la 1600.

E lesne de văzut ce subiect bogat oferă această legendă unui talent înclinat spre fantastic. Spiritul rătăcitor al Golemului se întoarce în viață, la anumite epoci, pentru a se încarna. Unul din personajele romanului, un păpușar bătrîn, crede chiar că ceea ce încearcă să se încarneze este *gîndul* bătrînului rabin în clipa în care îl *gîndise viu* pe Golem.

Romanul e scris sub forma unei spovedanii, care este de fapt un vis. Meyrink s-a ferit însă să indice cu precizie limitele între personajele din vis și personajele reale. Cineva care ar vrea să interpreteze în chip naturalist întreaga țesătură a romanului ar spune așa : Pe la sfîrșitul secolului al XIX-lea, cînd vechile cartiere mai existau, un călător sosește în Praga și vizitează catedrala. Cînd iese de aici, ia din greșeală de la vestiar o pălărie care nu-i a lui și pe căptușeala căreia e scris un nume, Athanasius Pernath. Ajuns la hotel, noaptea, adoarme și visează. Se visează în persoana lui Athanasius Pernath, un șlefuitor de diamante care trăia în Praga *acum treizeci și trei de ani*. Acest Pernath a fost odinioară nebun. S-a vindecat, dar a uitat cu desăvîrșire viața lui trecută. Epoca din viața lui care coincide cu visul călătorului străin este tocmai aceea în care apare din nou Golemul pe străzile cartierului evreiesc din Praga. Pînă aici, totul este destul de clar. Dar iată că lucrurile se schimbă atunci cînd simțim, încetul cu încetul (și cu o impresie de nelămurită spaimă), că Golemul vrea să se întrupeze în chiar acest Athanasius Pernath. De aici încolo totul nu mai e decît lupta între nălucă și Pernath, om cu nervi dezechilibrați și suflet slab, plin de halucinații, de visuri (visuri în vis), de stări extatice și de vagi amintiri din prima lui viață. Dar lucrurile se complică și mai mult atunci cînd călătorul se trezește și află că multe din locurile și oamenii pe care i-a visat există încă și acum în Praga. Mai mult : a doua zi, cînd se duce la locuința lui Athanasius Pernath, ca să-i restituie pălăria și să și-o ia înapoi pe a lui, îl zărește pe acesta pe scara locuinței lui. Servitorul dă călătorului pălăria, rugîndu-l să-l scuze pe stăpînu-său că nu-l primește, dar așa e obiceiul casei de foarte multă vreme...

Cine e Golemul ? În cine s-a încarnat năluca din legendă ? În Athanasius Pernath ? În călătorul străin ? În amîndoi ? După ce sfîrșești lectura romanului lui Meyrink, rămîi cu un fior delaolaltă tulburător și plăcut, ca și cum ai fi trăit tu însuți existența fantasticului Athanasius Pernath.

Am insistat asupra procedeelor lui Meyrink fiindcă mi se par a fi cele mai nimerite pentru construirea unui bun roman fantastic. Supranaturalul plutește mereu de-a lungul paginilor cărții. E un suflu, o presimțire, ceva care caută să se realizeze mereu, fără să izbutească niciodată. Dar tocmai din cauza asta, din cauza acestei prezențe invizibile, dar *sigure*, impresia de fantastic, de misterios și de neliniște este cumplit de puternică.

★

Un fantastic explicabil în întregime prin cauze naturale se mai poate numai fantastic ? El intră mai degrabă în categoria extraordinarului și a neobișnuitului, fără nimic care să nu poată fi dezlegat. Acest fel de fantastic, destinat să producă frică și neliniște, a fost cultivat încă de multă vreme și tradiția lui este veche. Fondatoarea acestui fantastic, pe care l-aș numi mai bine senzațional, este scriitoarea engleză Ann Radcliffe (1764—1823). În romanul său *Misterele din Udolpho* (1794), toate întîmplările misterioase și înfricoșătoare care dau, atunci cînd se produc, o impresie de miraculos, de nefiresc, se dovedesc la sfîrșit că au fost doar iluzii provocate de spaima de supranatural a unora dintre personajele romanului ; întîmplările misterioase, faptele stranii se

explică prin cauze naturale. Ann Radcliffe este clasicul literaturii senzaționale și, într-o privință, și al literaturii fantastice, într-atîta cît aceasta are de scop să inspire spaimă și neliniște, adică într-o măsură mare, astăzi din ce în ce mai mare. Ca mulți clasici, autoarea *Misterelor din Udolpho* și a celuilalt mare roman al său, *Italianul* sau *Confesionalul penitenților negri*, este rar pomenită — și încă și mai rar citită. S-a luat obiceiul să se spună că procedeele sale sînt învechite, că efectul de surpriză e provocat cu naivitate puerilă ș.a.m.d. Nu-i chiar așa. De la Ann Radcliffe au rămas cîteva elemente de senzațional și de fantastic, de loc învechite. De exemplu: clădirea veche, așezată în locuri pustii, departe de oameni, cu cotloane și tainițe și care dă fiorul misterului.

În *Introducere în poezia lui Edgar Poe (Scriitorul și arta lui*, E.P.L., 1968) am comparat sosirea Emiliei, eroina *Misterelor din Udolpho*, la castelul Udolpho cu sosirea povestitorului la casa lui Usher. Clădirea sinistră apare, cum am văzut, în povestea lui Lovecraft. O găsim în multe povestiri fantastice, scrise în cei aproape o sută și optzeci de ani care au trecut de la romanul Annei Radcliffe. Una din cele mai impresionante povestiri ale lui Hoffmann se intitulează *Casa pustie*. Să amintesc, dintre povestirile epocii noastre, *Le bruit du moulin* de Marcel Béalu. Personajul care povestește a moștenit de la tatăl lui, savant biolog, o hardughie veche, care a fost cîndva moară de apă, dar care de multă vreme și-a pierdut destinația de la început. Biologul își instalase aici laboratorul, în care studia „coordinarea dinamică în haosul molecular, sporirea țesutului viu, multiplicarea protoplasmei". În subsolul morii, unde altădată era roata, savantul a adunat, ca într-o „adevărată zăcătoare de fermentație", rezultatul cercetătorilor lui [...] o masă gelatinoasă nesăturată, înarmată cu lungi și subțiri filamente mobile, schelet suplu, tentacule ce proliferează fără încetare, dar fără creier. Totul numai o gură, sau mai degrabă aglutinarea a mii de guri ce se înnoiesc necontenit, cu lente digestii urmate întotdeauna de creșteri neprevăzute." Fantasticul acestei povestiri atinge, după cum vedem, ceea ce pînă nu de mult purta numele de literatură de anticipație, iar astăzi se numește știință-ficțiune. Aici este vorba de creația plasmei vii, care sporește apoi monstruos de mult, amenințînd să-și

înghită creatorul. Știința-ficțiune este destinată pieirii, fie din cauză că progresul științei întrece închipuirea scriitorului, fie din cauză că această închipuire se rătăcește de la început într-un neverosimil atît de flagrant, încît, în loc să uimească pe cititor, îl indispune fără nici un efect, nici de curiozitate, nici de artă; este ceea ce se întîmplă cu multe povestiri ale acestei varietăți de fantastic, foarte cultivată astăzi și care nu are cu fantasticul propriu-zis nimic de-a face, o dată ce pretinde credibilitate pentru niște elucubrații așa-zis realizabile... într-un viitor incert. Este un produs spiritual între pseudoștiință și pseudoliteratură, care, oricît ar fi de bine construit, nu-și poate pierde caracterul său hibrid originar. Să ne ferim desigur, și acum ca întotdeauna, de intransigența judecăților absolute, care mai ales în literatură nu au ce căuta, și să spunem că în limita acestei varietăți au existat și există lucruri foarte izbutite. Să ne amintim, între altele, de schița aceea a lui Wells, în care un personaj găsește mijlocul de-a deveni imponderabil, greșește însă într-o zi doza și, cînd un amic vine să-l viziteze, îl vede stînd lipit de tavan ca o muscă. Astăzi astronauții, în pregătirile lor înainte de călătoriile în lună, fac exerciții de imponderabilitate, în vid, cu alte mijloace decît acelea imaginate de Wells, dar cu același rezultat. Tot Wells însă oferă, pe lîngă acest aspect de anticipație izbutită, și unul de previziune complet greșită în celebra sa lucrare *Primii oameni în lună* (1901), încă pasionantă acum patruzeci de ani, și care azi nu știu dacă mai are valoare nici chiar ca literatură pentru copii. Copiii continuă însă și acum ca și altădată să guste basmele, adică fantasticul simplu și curat, și calul năzdrăvan, care într-o clipă ajunge în înaltul cerului, nu se lasă înlăturat de navele cosmice. Și e greu de presupus, de asemenea, că vreo navă spațială o să ajungă în țara tinereții fără bătrînețe a lui Ispirescu. Aici, nava visului și a fanteziei, a poeziei cu un cuvînt, își păstrează încă întîietatea.

Mereu vii sînt povestirile în care, din fund de oceane sau din desișul pădurilor virgine, apar animale din ere geologice străvechi. Jules Verne cu *Călătorie în centrul pămîntului* este și aici precursor. În *Lumea pierdută* a lui Conan Doyle, cîțiva savanți naturaliști descoperă în pădurile Amazonului o faună monstruoasă demult dispărută. Într-o po-

vestire a lui Ray Bradbury (n. 1920), *Sirena pentru ceață*, un monstru marin de acum un milion de ani, înalt de cincizeci de metri, atras de urletul sirenei pentru ceață a unui far, vine din fundul oceanului, îmbrățișează farul și îl dărîmă.

Se întrebuințează tot mai mult astăzi în construirea literaturii fantastice urîtul, murdarul, oribilul. Rezultatul orice cititor îl poate repede simți. Nu mai avem de-a face cu un efect de artă, ci cu un efect de dezgust, ca în fața unor fapte reale de urîțenie, de murdărie, de oroare. Dacă aceasta vor scriitorii unei asemenea literaturi, atunci nici nu rămîne vorbă că își ajung întotdeauna scopul. Acest soi de produse nu are nimic comun cu fantasticul așa cum ne-am deprins să-l înțelegem, întemeiat pe tentația misterului, pe atracția invizibilului și pe o nevoie de cunoaștere poetică adîncă.

decembrie 1969

Friedrich Hölderlin

Deși viața lui este contemporană cu școala romantică germană, Hölderlin, cu poezia lui, apare ca un izolat, independent de orice mișcare literară, foarte personal. La această izolare au contribuit atît firea lui, cît și împrejurări neprielnice care l-au lovit.

Născut la 20 martie 1770, în Lauffen am Neckar, un tîrgușor din Württemberg, Friedrich Hölderlin pierde la vîrsta de doi ani pe tatăl său, mic funcționar administrativ. Faptul acesta avea să fie plin de urmări pentru dezvoltarea lui sufletească. Mama — o femeie modestă, evlavioasă, sensibilă, dar mărginită — îl crește cu multă dragoste, dar fără să priceapă nimic din firea lui. Fiică de pastor, ea visează pentru băiatul ei un post de pastor și o existență tihnită și mediocră. Nu pricepe de loc avînturile de evadare care, încă din adolescență, încep să-l agite pe Friedrich. Sufletul ei lînced și sfios influențează firea lui Hölderlin, accentuînd înclinarea lui spre singurătate și meditație, timiditatea lui, frica lui de oameni și sensibilitatea lui exagerată. Fără îndoială că educația mai aspră, pe care i-ar fi dat-o tatăl lui, ar fi corectat în oarecare măsură aceste înclinări, mai puțin însă, poate, decît afirmă biografii. După îndemnul mamei, dar fără nici un entuziasm, Friedrich urmează seminarul la Nürtingen și Maulbronn, apoi teologia la Stuttgart. Trecerea prin școlile acestea îi aduce un singur folos, cunoaște-

rea temeinică a limbii eline și a literaturii eline. În schimb, viața lui de-acum înainte va fi frămîntată de lupta dintre dorul de independență și grija de-a nu jigni cu avînturile sale dragostea și aspirațiile mărunte ale mamei. Hölderlin nu va ceda niciodată insistențelor acesteia ca el să se statornicească într-o funcție modestă și sigură, dar nici nu va avea puterea să se opună cu hotărîre și să spună pe față că asemenea existență nu e pe placul lui. El se va mărgini doar să amîne într-una hotărîrea și să găsească tot felul de scuze, fapt care va fi pentru dînsul un necontenit prilej de tulburare și de mîhnire. Încă de la Stuttgart, Hölderlin face cunoștință de aproape cu sărăcia, prietenă credincioasă care îl va însoți toată viața. Ca să scutească pe mama lui de grija slabului ajutor pecuniar, pe care ea i-l dă cu multă trudă, Hölderlin se hotărăște, după ce își sfîrșește studiile la Stuttgart, să caute un loc de profesor particular, de preceptor, în vreo familie bogată. Un prieten îl recomandă lui Schiller, iar acesta, la rîndul său, îl recomandă prietenei sale Charlotte von Kalb, care tocmai are nevoie de un preceptor pentru copilul ei. În decembrie 1793 Hölderlin își ia funcția în primire, la Waltershausen, moșia doamnei von Kalb, în apropiere de Jena. Schiller îi publică cîteva poezii în revista sa *Thalia*, dar nu pricepe nimic din adevărata lor valoare. În curînd, doamna von Kalb se mută la Jena. Hölderlin o însoțește. La Jena el urmează cursurile lui Fichte, față de care are o nemărginită admirație. Tot acum începe să lucreze la romanul său epistolar *Hyperion*. Cunoaște pe Goethe și pe Herder. Părăsește postul de preceptor și se consacră cu rîvnă studiului filosofiei. În mai 1795 se întoarce acasă la Nürtingen. În decembrie același an, Hölderlin pleacă din nou, de data aceasta la Frankfurt am Main, unde a găsit un post în familia bogatului negustor Gontard. Aici avea să trăiască Hölderlin partea cea mai însemnată din viața lui, dragostea pentru Susette Gontard, soția tînără, frumoasă și plină de suflet a negustorului, și care, în poeziile lui Hölderlin, este pomenită de-acum înainte sub numele grecesc de Diotima, amintire din dialogul *Symposion* al lui Platon. Această dragoste, tot atît de puternică și dintr-o parte, și din cealaltă, pare să fi fost pur sufletească. Rudolf Haym, în cartea sa despre școala romantică (*Die romantische Schule*, 1870), observă, vorbind despre această dragoste: „Pasajele din scrisorile lui Goethe, în care acesta vorbește de iubirea lui pentru logodnica prietenului său Kestner, nu seamănă cu scrisorile lui Werther atît de mult cît seamănă pasajele din scrisorile lui Hölderlin, care ne dezvăluie iubirea lui pentru Susette Gontard, cu scrisorile lui Hyperion în care este celebrată Diotima". Și aceste pasaje nu îngăduie, într-adevăr, presupunerea unei iubiri satisfăcute trupește.

Indiferent la început față de prietenia dintre soția sa și Hölderlin, Gontard, fire orgolioasă și aspră, neputînd să creadă în puritatea acestei prietenii, provoacă, cu atitudinea sa jignitoare, plecarea lui Hölderlin, care se stabilește la Hamburg, la vechiul și devotatul său prieten Sinclair. De acum înainte sufletul său se dezorganizează din ce în ce mai tare. Germenele acestui dezechilibru exista de mult în firea lui Hölderlin. Boala sa mintală era demult pregătită de accesele de melancolie care îl copleșeau încă din adolescență. Nu trebuie să se atribuie unei iubiri exaltate și nesatisfăcute un rol de dezagregare într-un suflet care era, prin structura lui, sortit dezagregării în orice caz și în orice condiții, poate doar numai cu puțină întîrziere a sfîrșitului inevitabil. De multe ori, în scrisorile lui, el se acuză pe el însuși de prea multă sensibilitate. Spune despre el însuși că „stă ca gîștele cu picioare plate în apa modernă și neputincios bate din aripi către cerul grecesc". Se refugiază în lectura lui Kant, „ca de obicei atunci cînd nu mă pot suferi pe mine însumi". Dragostea fără noroc a agravat, poate, starea lui de nemulțumire și de melancolie. Dar cum spune Haym cu multă dreptate:

„Cînd el însuși se plînge de spaima lui față de tot ce e vulgar și obișnuit, cînd afirmă chiar el că lumea doboară pe acela care pune la inimă orice jignire, atunci citim în toate aceste mărturisiri o inevitabilă soartă. În omul acesta nu e nici o picătură de sînge ușor; el ia în serios absolut tot. Parcă vedem pe Tasso al lui Goethe în carne și oase în fața noastră. Chiar fără dragostea pentru Diotima, chiar cu posesiunea ei, acest om nu s-ar fi lecuit niciodată; greutatea propriei sale firi îl trage în prăpastie."

Nevoind să cedeze insistențelor mamei, care încearcă să-l convingă să îmbrățișeze în sfîrșit cariera eclesiastică, Hölderlin intră din nou ca preceptor într-o familie din Elveția, unde însă nu stă decît cîteva luni. Apoi pleacă în

aceeași calitate la Bordeaux, în casa consulului hamburghez de acolo, în ianuarie 1802. Dar chiar în iunie același an sosește pe neașteptate acasă, într-un hal îngrozitor de slăbiciune, cu părul vîlvoi, cu barba nerasă, în zdrențe și fără să poată spune cum a plecat din Bordeaux și cum a ajuns acasă. Călătoria lui, pe jos probabil, de la Bordeaux la Nürtingen a rămas pînă azi necunoscută. Se presupune că consulul ar fi vrut să-l oblige să slujească în biserica germană de acolo, fapt care pe Hölderlin l-a înfuriat. Presupunerea nu e fără temei dacă ne gîndim la antipatia lui față de preoție și la locul din tragedia lui, neterminată, *Moartea lui Empedocle,* în care eroul piesei spune preotului Hermokrates :

Eu am simțit de mult în spaima mea
Că voi curata dragoste de zei
Vreți s-o schimbați într-o vulgară slujbă
Pe care-ar trebui s-o fac și eu.
În lături ! Nu pot suferi pe omul
Ce-și face-o meserie din tot ce e divin ;
Rece și fals și mort îi este chipul,
Așa cum sînt și zeii lui.

După o scurtă ameliorare, boala revine, mai gravă de data aceasta, așa încît, din grija devotatului Sinclair, Hölderlin este internat într-o casă de sănătate din Stuttgart, unde stă un an. Apoi nebunia lui ia o formă liniștită. Este scos și pus în pensiune în căsuța unui tîmplar, pe malul Neckarului. Aici, într-o odăiță cu fereastra spre rîu, trăiește Hölderlin aproape patruzeci de ani, într-o stare de calmă rătăcire a spiritului. Scrie din cînd în cînd versuri, unele fără șir, altele de-o mare putere de pătrundere poetică, pe care le semnează cu nume ca Scardanelli și le datează cu date din secolul trecut : 1748, 1752. Pe vizitatori îi salută cu titluri de alteță, maiestate, sfinția-voastră, curtenitor și ceremonios. Improvizează la pian acorduri stranii. Numai atunci cînd i se spune Hölderlin se înfurie și zbiară. În seara de 7 iunie 1843, moare, după ce de la fereastră a privit luna.

Noi cei care am venit după dînsul nu știm dacă trebuie să-l plîngem. Nebunia lui a fost senină, mai senină decît i-a fost luciditatea. Datorită firii sale ciudate și tragice, din cauza căreia a suferit mai mult decît din cauza oamenilor și a împrejurărilor, poezia lumii s-a îmbogățit cu cîteva cîntece grave, care trezesc în noi nesfîrșite adîncimi de melancolie, așa cum numai puțini poeți izbutesc s-o facă. Nu este o melancolie chinuitoare, ci mai mult o deznădejde dulce, o domoală resemnare. Aceasta se observă mai ales în poeziile din perioada maturității, după ce scapă de influența lui Klopstock și a lui Schiller (a acestuia din urmă vizibilă îndeosebi, dar nu ca imitație slugarnică, în *Imnuri către idealurile omenirii.*) O dată cu influențele, Hölderlin părăsește și rima, întrebuințînd aproape exclusiv versul alb. (E curios de observat că avea să se întoarcă la rimă în versurile enigmatice și foarte armonioase din epoca nebuniei.) Clinchetul rimei este însă din belșug înlocuit cu armonia interioară a versului și a strofei. Metrul antic, atît, bineînțeles, cît se poate adapta la o limbă modernă, adică foarte puțin și numai în aparență — deoarece prozodia modernă este bazată pe numărul silabelor accentuate și neaccentuate, și nu pe cantitatea silabelor, lungi și scurte, ca în prozodia antică — este folosit de Hölderlin mereu. Uneori versul devine complet liber, ceea ce nu era în germană o inovație, deoarece ritmurile libere, die freien Rhythmen, fuseseră întrebuințate din belșug de Klopstock și apoi de Goethe.

Poezia lui Hölderlin este aproape cu totul lipsită de imagini, de comparații, de metafore. Chiar cînd sînt, acestea nu se disting nici prin noutate, nici prin strălucire. Este o poezie de invocații și de mărturisiri :

O Hoffnung ! holde ! gütiggeschäftige !
Die du das Haus der Trauernden nicht verschmähst,
Und gerne dienend, Edle ! zwischen
Sterblichen waltest und Himmelsmächten.

Wo bist du ? wenig lebt'ich. Doch atmet kalt
Mein Abend schon. Und stille, den Schatten gleich
Bin ich schon hier ; und schon gesanglos
Schlummert das schaudernde Herz im Busen.

(O, luminoasă speranță, neobosită și bună !
Tu care nu disprețuiești casa omului mîhnit
Și, bucuroasă să slujești, mărinimoaso, veghezi
Între muritori și puterile cerului ;

Unde eşti ? puţin am trăit, şi iată,
De pe-acum suflă rece amurgul meu. Şi sînt
Asemeni umbrelor ; şi fără cîntec
Mi-adoarme inima înfiorată-n piept.)

(An die Hoffnung ~ Către speranţă)

Emoţia adîncă este exprimată direct, cu un accent de inimitabilă sinceritate :

Vor seiner Hütte ruhig im Schatten sitzt
Der Pflüger ; dem Genügsamen raucht sein Herd.
Gastfreundlich tönt dem Wanderer im
Friedlichen Dorfe die Abendglocke. [...]

Wohin denn ich ? Es leben die Sterblichen
Von Lohn und Arbeit ; wechselnd in Müh und Ruh
Ist alles freudig ; warum schläft denn
Nimmer nur mir in der Brust der Stachel ?

Am Abendhimmel blühet ein Frühling auf ;
Unzählig blühn die Rosen, und ruhig scheint
Die goldne Welt ; o dorthin nehmt mich,
Purpure Wolken ! und möge droben

In Licht und Luft zerrinnen mir Lieb und Leid !
Doch, wie verscheucht von törichter Bitte, flieht
Der Zauber ; dunkel wirds, und einsam
Unter dem Himmel, wie immer, bin ich.

(Plugarul se-odihneşte la umbră-n faţa casei ;
Din vatra celui cumpătat se-nalţă fumul.
Bucuros de oaspeţi, întîmpină pe călător,
În satul paşnic, clopotul serii. [...]

Iar eu, încotro ? Oamenii trăiesc
Din simbrie şi muncă ; şi totul e cînd mîhnit, cînd vesel,
În trudă şi-n odihnă ; de ce oare numai mie niciodată
Nu-mi adoarme ghimpele din piept ?

Pe cerul serii o primăvară-nmugureşte,
Şi trandafirii înfloresc puzderii,
Şi calmă pare lumea de aur. Nouri de purpură,
Luaţi-mă cu voi ! Să se destrame

În aer şi-n lumină iubirea şi durerea-mi !
— Dar, speriată parcă de ruga mea nebună,
Vraja se stinge. S-a-nnoptat, şi singur
Sînt iar sub cer ca-ntotdeauna.)

(Abendphantasie ~ Visare în amurg)

Taina, aici, este vigoarea şi adîncimea ameţitoare a tonului :

Geh unter, schöne Sonne, sie achteten
Nur wenig dein, sie kannten dich, Heilge, nicht,
Denn mühelos und stille bist du
Über den mühsamen aufgegangen.

Mir gehst du freundlich unter und auf, o Licht !
Und wohl erkennt mein Auge dich, herrliches !
Denn göttlich stille ehren lernt'ich,
Da Diotima den Sinn mir heilte.

O du, des Himmels Botin ! wie lauscht'ich dir !
Dir, Diotima ! Liebe ! wie sah von dir
Zum goldnen Tage dieses Auge
Glänzend und dankend empor. Da rauschten

Lebendiger die Quellen, es atmeten
Der dunkeln Erde Blüten mich liebend an,
Und lächelnd über Silberwolken
Neigte sich segnend herab der Äther.

(Asfinţeşte, Soare frumos ! Muritorii
Abia te-au luat în seamă şi nu te-au cunoscut,
Căci fără trudă şi paşnic
Ai răsărit peste cei plini de trudă.

Mie-mi răsari şi-mi apui prieteneşte, Lumină,
Şi ochiul meu te soarbe din belşug !
Dumnezeieşte de paşnic am învăţat să mă-nchin
De cînd Diotima mi-a vindecat mintea.

O, tu, trimisă din cer, cum te-ascultam eu pe tine,
Diotima ! Cu cîtă dragoste ochii
Mei plini de uimire şi slavă se ridicau de la tine
Spre lumina de aur. Izvoarele

Sunau atunci mai sprintene și florile
Pămîntului îmi aduceau miresme,
Și zîmbitor peste norii de-argint
Se apleca, binecuvîntîndu-mă, cerul.)

(Geh unter, schöne Sonne... ~ Asfințește, Soare frumos...)

Dacă e adevărat că de adîncimea tonului atîrnă în bună parte puterea de sugestie a poeziei, și dacă e adevărat, de asemenea, că vigoarea poeziei stă în pulsația ei interioară de sub cuvinte, de sub sensul ei inteligibil, atunci nici o poezie nu poate fi mai poetică într-adevăr decît este aceea a lui Hölderlin — așa cum este ea, fără imagini, fără rimă, dar frumoasă și gravă ca zborul unei păsări albe peste o prăpastie :

Mit gelben Birnen hänget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm'ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein
Und Schatten der Erde ?
Die Mauern stehn
Sprachlos und Kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

(Cu galbene flori și plin
De roze sălbatice, țărmul
S-apleacă peste lac.
Voi, lebede pline de vrajă
Și bete de săruturi,
Vă scufundați capul
În apa sfînt-cumpătată.

Vai mie, de unde voi lua eu, atunci cînd
Va veni iarna, florile ? Și de unde

Lumina soarelui
Și umbrele pămîntului ?
Zidurile stau
Mute și reci ; în vînt
Foșnesc drapelele.)

(Hälfze des Lebens ~ Jumătatea vieții)

Ihr Städte des Euphrats !
Ihr Gassen von Palmyra !
Ihr Säulenwälder in der Ebne der Wüste,
Was seid ihr ?
Euch hat die Kronen,
Dieweil ihr über die Grenze
Der Atmenden seid gegangen,
Von Himmlischen der Rauchdampf und
Hinweg das Feuer genommen ;
Jetzt aber sitz'ich unter Wolken (deren
Ein jedes eine Ruh'hat eigen), unter
Wohleingerichteten Eichen, auf
Der Heide des Rehs, und fremd
Erscheinen und gestorben mir
Der Seligen Geister.

(Voi tîrguri ale Eufratului !
Voi uliți din Palmyra !
Păduri de stîlpi pe șesul pustiei,
Ce sînteți voi ?
Fiindcă ați trecut peste hotarul
Ființelor care respiră,
Fumul și focul zeilor
Au spulberat coroanele voastre !
Eu însă stau acum sub nouri (care
Au fiecare propria lor odihnă), printre
Stejarii bine-orînduiți, în preajma
Dumbrăvii căprioarei și străine
Și moarte îmi apar acuma
Spiritele celor răposați.)

(Lebensalter ~ Vechimea vieții)

Într-o perioadă de romantism înclinat către pitoresc și fantezie, către veacul de mijloc și poezia naivă a minnesän-

gerilor, Hölderlin, hrănit cu Platon şi cu Sofocle, aspiră spre idealul frumuseţii şi al gîndirii antice, şi se simte străin în lumea modernă, aşa cum singur spune în scrisoarea din care am citat. Totuşi firea lui este romantică, deşi curentul literar romantic din vremea lui îi este cu totul străin. Hölderlin, cu poezia lui de sentimente romantice, exprimate în forme limpezi şi în metru antic, reprezintă şi exprimă romantismul ca mod de existenţă sufletească, romantismul care, peste vremuri şi şcoli literare, a existat şi există mereu.

Romanul său *Hyperion* este, în ce are mai bun, tot poezie. Hölderlin era cu totul lipsit de darul construcţiei epice. Sub masca, foarte străvezie, a unui tînăr grec de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, Hölderlin îşi descrie, mai exact îşi destăinuieşte viaţa lui sufletească, într-o proză fără culoare, dar armonioasă.

Acest roman este un mare poem liric în proză sub formă de scrisori ale lui Hyperion către Bellarmin şi către Diotima (adică ale lui Hölderlin către Sinclair şi Susette Gontard). Nu se petrece aproape nimic exterior, o acţiune propriu-zisă nu există, personajele sînt convenţionale şi servesc numai să dea glas unora dintre cele mai adînci mărturisiri poetice ale lui Hölderlin.

1940—1970

proba recitirii

Pentru iubitorul de literatură nu este, desigur, plăcere mai mare decît recitirea. Citirea din nou a unei cărţi vechi întrece, poate, chiar descoperirea unei cărţi noi. Voluptatea regăsirii e mai mare decît aceea a primei întîlniri.

Voluptatea aceasta este destul de rară. Într-adevăr, cîte din cărţile citite o dată te îndeamnă să le citeşti din nou ? Pe cîte dintre ele ai putea oare să le consideri drept nişte prieteni ?

Într-una din ale sale *Causeries du Lundi*, Sainte-Beuve spunea :

„Fericiţi cei care citesc, care recitesc, cei care pot să asculte în lecturile lor de libera lor înclinare ! Vine o vreme în viaţă cînd, după ce ai făcut toate călătoriile, după ce ai isprăvit toate experienţele, n-ai altă plăcere mai mare decît să studiezi şi să adînceşti lucrurile pe care le ştii, să guşti ceea ce simţi, precum şi să vezi şi să revezi pe oamenii pe cari îi iubeşti ; limpezi delicii ale gustului şi ale inimii în vîrsta maturităţii ! Atunci gustul e copt, format şi definitiv ; bunul-simţ, dacă e să vină, s-a desăvîrşit. Nu mai ai nici timp să încerci, nici poftă să porneşti în căutare. Te mulţumeşti cu prietenii pe care îi ai, cu cei pe care i-ai pus la încercare, vieţuind multă vreme cu ei împreună. Vin vechi, cărţi vechi şi vechi prieteni..." (*Causeries du Lundi*, III, Paris, Garnier, p. 54.)

Cred că vorbele criticului francez se pot aplica nu numai la recitirea scriitorilor cunoscuți drept clasici, ci și la orice recitire a unei cărți iubite. Fiecare din noi își are clasicii lui, clasici aleși după gusturile și înclinările proprii, în afară de orice admirație impusă și de orice constrîngere estetică. Orice carte la care te întorci măcar o dată în viață, și pe care o citești cu aceeași plăcere ca întîia oară, este o carte clasică pentru propriile tale nevoi, indiferent de categorisirea pe care i-o acordă istoriile literare și indiferent dacă ea este consacrată sau nu drept operă clasică.

O carte care te îndeamnă s-o recitești este aproape întotdeauna o carte bună. Poate chiar una din probele cele mai sigure pentru calitatea unei cărți este tocmai această probă a recitirii.

Experiențele care se pot face în această privință sînt amuzante și instructive. Ați încercat vreodată să recitiți un roman polițist, chiar din cele mai bune (și sînt destule foarte bine construite)? O astfel de recitire îți face exact efectul rezolvării unor cuvinte încrucișate, pe care le-ai mai rezolvat o dată, adică efectul unei operații perfect zadarnice, al unei pierderi de vreme evidente.

Experiențe interesante provoacă recitirea cărților citite în adolescență, cum ar fi *Paul și Virginia, Suferințele tînărului Werther, Manon Lescaut.* O sută cincizeci de ani de la apariția romanului lui Bernardin de Saint-Pierre m-au îndemnat pe vremuri să recitesc povestea lui Paul și a Virginiei. Și m-am gîndit la valurile de lacrimi pe care le-a stors celebrul pasaj în care Virginia, surprinsă de naufragiu, refuză să se dezbrace de rochiile ei grele și să se lase luată în brațe de un matelot spre a fi salvată, preferînd să moară decît să apară în cămașă: „La această cumplită priveliște matelotul se aruncă singur în mare; iar Virginia, văzînd moartea inevitabilă, cu o mînă își strînse haina, cu cealaltă își apăsă inima și, ridicîndu-și ochii senini, păru un înger care își ia zborul către ceruri." Sublimul, după cum se vede, este supus și el învechirii.

Poate totuși că, pe lîngă cîteva cărți de adîncă observație a vieții sau de mare meșteșug al compoziției, *Război și pace, Doamna Bovary, În căutarea timpului pierdut,* sau alte opere de experiență și de formație sufletească, ceea ce

se recitește cu interes și plăcere sînt tot versurile. Ele aduc întregi continente de vis pe care le credeam scufundate, dar care, deodată, ies iarăși la iveală prin magia cîtorva vorbe simple.

Cum este de presupus că, prin trecerea vremii, sufletul tău a evoluat, este probabil că impresiile de acuma sînt mai cuprinzătoare de adevăr decît cele de odinioară. Fără îndoială însă că, dacă puterea ta de judecare a crescut de atunci încoace, în schimb capacitatea ta de entuziasmare a scăzut. Nu mai admiri astăzi cu atîta repeziciune ca altădată. Te-ai obișnuit, după atîtea și atîtea experiențe, să nu te mai grăbești să admiri, să iubești, să te devotezi.

O interesantă categorie de opere literare, pe care o scoate la iveală proba recitirii, o formează acele cărți celebre, mult admirate, puțin citite și care sînt încă și mai puțin recitite. Este categoria *frumuseților plicticoase.* Alăturarea acestor două vorbe poate părea ciudată. Ea exprimă totuși o realitate. Sînt frumuseți (și de altfel nu numai în literatură) care au devenit plicticoase. Și aceasta din diverse cauze. Unele dintre aceste frumuseți au fost suprapreţuite, și în acest caz plictiseala vine din dezacordul dintre valoarea lor reală și valoarea lor fictivă, dezacord pe care noi îl simțim atunci cînd le întîmpinăm cu o încredere prea mare, suferind o decepție și oarecare ciudă — fiindcă ne-am pregătit zadarnic sufletul pentru o mare bucurie, și n-am găsit decît o bucurie mult mai mică; altele au înfățișat în chip prea exclusiv o anumită manieră stilistică a unei epoci, și epocile următoare le-au păstrat dintr-o tradiție prost înțeleasă, chiar atunci cînd maniera lor nu mai corespundea gustului literar comun; altele au exprimat concepte care, cu timpul, și-au pierdut însemnătatea; în sfîrșit, unele dintre ele au fost impuse cu de-a sila admirației de o tradiție pedantă, de modă, sau de teama de-a nu părea cumva inculți sau lipsiți de gust dacă nu le vom admira și noi ca toată lumea, iar atunci cînd le-am contemplat mai tîrziu, la o vîrstă la care am ajuns să vedem mai limpede și să judecăm mai rece și mai drept, ne-au apărut sub adevăratul lor aspect de producții mediocre, mărginite, banale, amabile poate, dar fără să dea fiorul acela în care Goethe vedea ceea ce omenirea are mai prețios:

Doch in Erstarrung such'ich nicht mein Heil ;
Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil !

(Dar eu nu-mi caut mîntuirea în încremenire ;
Fiorul e partea cea mai bună a omenirii !)

Negreşit, ca să privim aceste frumuseţi cu ochi noi şi minte limpede, avem nevoie să ne dezbărăm de multe obişnuinţe şi de multe idei dobîndite din imitaţie şi din spirit de turmă. Operaţia aceasta spirituală, folositoare în toate împrejurările vieţii, este de mare folos de asemenea în formarea judecăţilor estetice. În acest domeniu ea se poate face în toată libertatea.

Aşadar, puţin curaj faţă de opinia unanim admisă şi puţină sinceritate faţă de tine însuţi ! Şi, mai ales, o nouă cîntărire a impresiilor de odinioară, prin cercetarea din nou, amănunţită şi adîncă, a operei.

Clasicii trebuie neapărat recitiţi în acest spirit. Într-o scrisoare către un tînăr confrate, Gustave Flaubert spunea : „Reciteşte pe *toţi* clasicii. Nu însă ca la liceu, ci *pentru dumneata,* şi judecă-i, în conştiinţa dumitale, aşa cum ai judeca pe nişte moderni, cu lărgime de spirit şi cu scrupulozitate." Sfatul acesta trebuie să-l urmeze oricine vrea să ajungă la o judecată proprie şi liberă cu privire la operele literare consacrate. După împrejurări, această operaţie a recitirii în felul propus de Flaubert poate să-ţi ofere fie bucuria de-a constata că te-ai înşelat sau ai fost înşelat odinioară, şi că acuma nu te mai înşeli şi nu te mai amăgeşte nimeni, fie bucuria de-a te împrieteni cu opere pe care te obişnuiseşi să le priveşti din depărtare, cu stimă rece.

consideraţii confortabile

Important nu este numărul zborurilor pe care le faci, importantă este mărimea aripii. Un zbor cu aripi mari, care îmbrățișează toată zarea, e mai important decît zeci de zboruri făcute cu aripi mici. Un poet poate cu o singură poezie să zboare mai sus și mai departe decît altul cu zeci de poezii, merituoase desigur, dar cu aripi mici.

★

E bine și frumos să te înalți, dar nu pe jumătate. O înălțare pe jumătate este egală cu o cădere.

★

Superioritatea unui om stă în distanța pe care poate să și-o ia față de el însuși. Îngîmfarea exclude această atitudine, exclude deci, dacă nu în întregime, măcar într-o largă măsură, superioritatea.

★

Spiritul uman are nevoie de stabilitate. În această curgere continuă a timpului, în aceste rafale ale sentimentului, în aceste salturi ale fanteziei, în aceste tendințe transformatoare ale științei, chiar în această mereu agitată pasiune a științei, spiritul uman, ca să-și dovedească lui însuși că există, are nevoie de stabilitate.

Cerința intimă, profundă, cerința care trebuie la un moment dat să se ivească — și se ivește — în om este cerința stabilității. Această stabilitate se poate căpăta în chip *mulțumitor numai cu considerarea lucrurilor deja înfăptuite.* Devenirea — care este obiectiv simțită — nu exclude această cerință a stabilității, care este o operație spirituală independentă de devenire, folosindu-se totuși de rezultatele acesteia, dar *fixîndu-le* ca să-și ajungă scopul și să fie deci stabilitate în perfectibil. *În perfectibil,* fiindcă operația aceasta de dobîndire a stabilității presupune o selecție.

★

Claritatea trebuie de multe ori înțeleasă cu privire la cel care vede și judecă, nu cu privire la ceea ce este văzut și judecat.

★

Cînd ești în mijlocul unei priveliști frumoase, nu mai vezi că e frumoasă decît în parte, nu mai vezi decît detalii agreabile. Frumusețea mare și adîncă a întregului nu apare decît de departe. Trebuie o anumită distanță între tine și frumusețe ca să te bucuri de ea. Înconjurat de frumos, nu mai vezi frumosul. Muntele e mai frumos de departe, pădurea la fel. În mijlocul pădurii nu vezi decît cîțiva copaci dimprejur, un zid de verdeață.

Poate că cea mai înțeleaptă îndeletnicire a spiritului omenesc este aceea de a-și căuta și de a-și afla limitele.

★

Este un stil al gîndirii, care nu este acela al expresiei, care există în mod necesar înaintea acestuia din urmă și îl determină, poate, pe acesta, dar nu e identic cu el.

Bineînțeles, acest stil al gîndirii nu se poate percepe decît numai prin stilul expresiei. Acesta îl ascunde de multe ori, îl acopere, așadar poate să ne inducă în eroare ; de-aceea trebuie, ca să ajungem la stilul gîndirii, să ne strecurăm pînă la el printr-un hățiș de vorbe. Există un raport *necesar* între

desimea sau subțirimea hățișului și subțirimea sau desimea gîndirii. Poate că chiar acest raport invers proporțional este cel adevărat.

★

Să spui lucruri obișnuite, vechi de mii de ani, să le spui însă *altfel* — asta-i o artă grea, este chiar aproape toată arta.

★

Ridici mîna și brațul tău se lungește pînă la stele ; asta este poezie. Trimiți o navă cosmică în lună ; asta este activitate științifică, cunoaștere sau, după ce se stabilesc curse regulate de nave Pămînt-Lună, activitate practică, din care se poate scoate și poezie — poezie se poate scoate din orice. Poezia brațului întins pînă la stele este mai adîncă, mai impresionantă, pentru că este înrudită cu miracolul. Poezia este miracol, sau este și miracol.

★

Ești din aceeași substanță cu cosmosul, frate cu stelele și cu azurul. Frate *prin materie,* nu prin spirit, care nici nu știi bine ce este.

★

Înainte de a judeca pe oamenii din vechime, nu e rău să ne întrebăm cam cum ne-ar judeca ei pe noi. Asta pentru a ne feri de îngîmfarea pe care foarte ușor poate să ne-o dea sentimentul (de loc întemeiat) că am fi avînd vreo superioritate față de ei, prin faptul că trăim cu cîteva sute sau cu cîteva mii de ani după dînșii — cîteva secunde doar, dacă raportăm aceste secole sau aceste milenii la întinderea necalculabilă a vremii înaintea noastră și îndărătul nostru.

★

Temele comune au să mai fie — *tu* n-ai să mai fii. Pe acest *tu* să-l exprimi !

★

Omul, cît e tînăr, trăiește tot cu gîndul în viitor ; mai tîrziu e tot cu gîndul în trecut ; și nu trăiește niciodată

numai în prezent. Ne hrănim sufletul cu speranțe și cu amintiri. Prezentul îl percepem ca pe o continuă trecere. Nu ne putem opri după voie decît numai în viitor și în trecut. Numai în trecut și în viitor scăpăm de dominația timpului, ba chiar putem spune că dominăm *noi* timpul și îl încetinim, îl iuțim sau îl sărim înainte și înapoi, după cum ne place.

★

Unii artiști nu știu cînd să se oprească pe drumul noutății. La un moment dat, pe acest drum întîlnești negură. Timpul n-a destrămat încă ceața. Trebuie să te oprești și să aștepți. Și să lucrezi noutatea dobîndită, s-o prefaci în operă de artă, să n-o lași în stare de minereu nelucrat, fiindcă, dacă o lași așa, nu este comunicabilă.

★

Există o inteligență a sentimentului, a inimii.

★

Să descrii aspectele grețoase ale vieții, asta formează o bună parte din ocupația multor scriitori de la romantism încoace. Naturaliștii au început acest lucru, dar ei au salvat multe datorită unei mari arte literare.

În *Le mur* al lui Jean-Paul Sartre aspectele grețoase sînt *fidel* descrise, cu o mare grijă de-a reproduce amănuntele respingătoare. Efectul : greața pe care o simți în fața unui morman de excremente sau a unui stîrv în stare înaintată de putrefacție. Asta, desigur, nu are a face nimic cu fenomenul literar. De altfel, cred că nici autorul n-a vrut să producă efecte de artă literară, ci numai, strict, greața fizică. Și-a ajuns scopul. Merită, pentru aceasta, elogii ? Poate că da, dar numai în limitele pe care le-am indicat — și care sînt în afara literaturii. Să produci greață fără nici un alt efect decît al greții este un meșteșug, desigur, meșteșugul producerii unui excelent vomitiv. (1966)

★

Tot ce-au scris zeci și sute de scriitori, de filosofi și de oameni de știință despre moarte este un lucru deșert și fără temei. Că o fi ghicit careva ceva e puțin probabil. Ce înseamnă să scrii și să faci tot felul de presupuneri despre ceva care nu știi ce este și pe care, chiar dacă ai să-l știi vreodată, ai să-l știi atunci cînd n-ai să poți spune despre el nimic, pentru că chiar în clipa în care ai să afli n-ai să mai exiști ca să poți spune ce-ai aflat. Elucubrații, deci, toate explicațiile, toate descrierile în adîncime ale esenței morții (nu gesturile exterioare, horcăielile și spasmele trupului în agonie, care, descrise cu cea mai mare fidelitate, nu pot să dea nici o informație despre ceea ce simte agonizantul). Descrierea acestora poate fi interesantă și emoționantă, dar nu are cu *adevărul* morții, cu esența ei, nici un raport sigur.

★

Moartea e ridiculă. E o prostie să se vorbească de „maiestatea sublimă a morții" etc. În momentul morții numai puțini oameni nu sînt ridiculi, penibili, hidoși, pitoyables. Unii vorbesc în delir tot felul de absurdități caraghioase, fac mărturisiri stupide ; alții bîlbîie, horcăie, se îneacă, rostesc strîmb cuvintele, fac sforțări ca să zică ba-ba-ba, întorși la copilărie, o copilărie nefirească, deci ridiculă. Moartea e ridiculă de cele mai multe ori. Acele animale care *se ascund* cînd simt că li se apropie moartea sînt mult mai demne decît oamenii.

★

S-ar putea să vină o vreme cînd numai frica de moarte să te mai lege de viață !

★

Literatura secolului al XVII-lea francez, îndeosebi aceea de pe la 1670 înainte, are printre semnele ei distinctive unul foarte pronunțat — poate chiar cel mai pronunțat dintre toate — și anume : se simte, pe de o parte, că această literatură este expresia unei lumi foarte închise, adică foarte limitate, un monde très fermé ; iar pe de altă parte, că ea este compusă pentru această lume, lumea de la Versailles, lumea de la curtea lui Ludovic al XIV-lea. Dacă așa stau lucrurile, se mai poate, oare, vorbi de o generalitate omenească a acestei literaturi ? Să dezvoltăm puțin răspunsul la această întrebare. E o lume strîmtă în comparație cu lumea romanului picaresc sau cu aceea a teatrului lui Lope de Vega și

al lui Calderón. Ce-a făcut-o, totuși, să se impună Europei? Bunele maniere, eleganța expresiei, cuviința, cu alte cuvinte o mijlocie măsură de frumuseți amabile, ceva de care era nevoie *atunci*, dar ceva care, mai tîrziu, n-a mai fost destul și s-a menținut în chip forțat, artificial, pînă la epuizare și pînă la plictiseală, aproape un secol în Franța; mai puțin în Germania, unde Lessing, deja, reacționează viguros. Iar în Anglia, la fel, dezvoltarea romanului cu Defoe, Fielding, Smollett, și a poeziei cu James Thomson, Gray, Young, înnoiește, încă înainte de jumătatea secolului, literatura. Și în curînd filologia (germană, în primul rînd) avea să redeschidă din nou lumii Antichitatea literară greacă. Vezi, aici, comparația pe care o face Wilhelm Schlegel între *Ifigenia* lui Euripide și *Ifigenia* lui Racine, în dezavantajul celei din urmă. Friedrich Schlegel și Hölderlin merg la clasicismul antic, aspru și riguros, ocolind neoclasicismul francez, amabil și manierat.

Pentru ilustrarea atitudinii pe care o au francezii și englezii din epoca clasică față de poezia preclasică, să se compare tonul cu care vorbește Dryden de Shakespeare și tonul cu care vorbesc de Rosard, La Bruyère și La Harpe.

★

Adaptare exterioară și cultivare a muzicilor dinăuntru.

★

Poate că are dreptate Poe cînd, în *Eureka,* spune că unele noțiuni sînt de fapt „gînduri de gînduri", „thoughts of thoughts", infinitul, de exemplu, care, zice el, este un lucru de neconceput pentru mintea omenească (așa cum de altfel, adaugă Poe, tot atît de neconceptibil este și finitul, cu deosebirea că a pune o limită, a fixa un punct de început sau de sfîrșit, este o operație mintală firească, mai firească decît aceea de-a concepe nimicul absolut sau nemărginirea absolută — și, aș adăuga eu, chiar absolutul în general). Vorbim de distanțe de mii, de milioane, de miliarde de ani-lumină. Poate mintea omenească să aibă o reprezentare a acestor distanțe? Una dintre cele mai sigure și mai fundamentale operații mintale de cunoaștere este comparația. Cu ce să compari o distanță de mii de miliarde de kilometri?

Deja iuțeala luminii, de 300 000 km pe secundă, este un lucru greu de reprezentat. De reprezentat în chip concret, fiindcă în abstract se poate concepe orice distanță, iar gîndirea matematică desigur că poate *exprima* în limbaj matematic, cu cîteva semne, infinitul. Dar de această exprimare matematică puțini oameni sînt capabili și expresia matematică este comunicabilă unei mici părți din omenire. Totuși, desigur că asta nu e hotărîtor, și în această privință, a cunoașterii științifice, nu decide majoritatea. Bunul-simț, le sens commun, e de multe ori un izvor de erori și de iluzii, și nu ne ajută să găsim și să pricepem adevărul. Concretul e bun cînd e vorba doar de „cultiver notre jardin", cum zice Candide. Candide e un raționalist terre-à-terre, care lucrează cu bunul-simț, cu simțul comun. E drept, totodată, că marea majoritate a oamenilor lucrează cu acest simț comun în relațiile dintre dînșii și în viața de toate zilele. Dar aceste relații și viața de toate zilele nu fac parte din activitatea științifică, bineînțeles. Formează totuși existența omenească, așa cum o mai concepem acum, pe la mijlocul veacului al douăzecilea al erei creștine. Poate că peste zeci de mii de ani (și chiar mai devreme, poate numai peste vreo cîteva zeci de secole) omul va fi *numai* creier, va gîndi *numai* științific. *Condițiile existenței umane se vor fi schimbat însă cu totul.* Cum va fi omul acelei *existențe științifice?* Iată, desigur, o întrebare la care știința vremii noastre nu poate să răspundă decît cu ipoteze, cu presupuneri. Rămîne deci, deocamdată (adică pentru multă vreme încă), ceva *imprevizibil* în considerațiile noastre asupra lumii, asupra esenței vieții, asupra originii vieții, asupra viitorului îndepărtat (și chiar apropiat) etc. Imprevizibilul va rămîne, poate, mereu, el fiind — cum spune, și cred că cu bună dreptate, Bergson — ceva *inerent* personalității umane: „Chacun des moments de notre personnalité est du nouveau — pas seulement du nouveau, mais de l'imprévisible. Nous nous créons continuellement nous-mêmes. Prédire exactement c'est produire avant même d'être produit, hypothèse absurde qui se détruit d'elle même." *(L'évolution créatrice).* Vorbe care se aplică exact și în aceeași măsură nu numai individului, dar și colectivității, nu numai unui singur om, dar și omenirii întregi. (August 1958 — iunie 1961.)

★

Obișnuința explică gloria tîrzie. Clasarea tîrzie se face tot pe baza obișnuinței cu o valoare prea nouă, prea de tot neobișnuită în momentul apariției ei, dar care, cu timpul, ajunge obișnuită — cel puțin pentru un număr oarecare de oameni — deci nu chiar pentru toată lumea. Clasic însă nu înseamnă numaidecît valoros pentru absolut toată lumea.

★

De ce mașina este mai puțin poetică decît alte lucruri ?

Poezia este întemeiată în bună parte pe neprevăzut și pe surpriză. Un lucru este susceptibil de a deveni poetic atunci cînd oferă posibilități de neprevăzut și de surpriză. Viața oricînd este amenințată de moarte. Un cer senin poate oricînd să fie năpădit de nori. O floare oricînd se poate veșteji. Un cer de amurg își schimbă culoarea în fiecare clipă. Neprevăzutul, posibilitatea surprizei, necunoscutul, nevăzutul sînt condiții prielnice poeziei.

Mașina nu oferă aceste condiții. Totul în mașină este prevăzut, calculat, socotit pînă în cele mai mici amănunte, cunoscut pînă la cel din urmă șurub. Mașina nu poate oferi surprize. Știm mai dinainte tot ce poate să dea. Inima omenească este plină de neașteptat și de neprevăzut, și de-aceea mișcările inimii pot să dezvolte poezia. Tot așa și mișcările naturii, previzibile poate în linii mari, imprevizibile în amănunt.

Mașina e mai puțin poetică, dar asta nu din pricină că ar fi urîtă (sînt mașini de o mare frumusețe plastică !), ci din cauză că este lipsită de neprevăzut, de surpriză, de necunoscut, de mister, adică de condiții prielnice poeziei.

★

La un mare artist chiar și greșelile sînt frumoase — sau interesante. E o greșală să le corectezi — și o lipsă de gust, de multe ori, să le critici cu asprime.

★

„Puterea cuvîntului", putere care te duce uneori *în altă parte*, nu acolo unde se îndreaptă gîndul.

★

Cum se poate descrie un parfum ? Numai cu ajutorul asociațiilor și al imaginilor pe care ți le stîrnește. Așadar, imposibilitate de a descrie obiectiv, într-un chip general și valabil pentru toți, parfumurile. Descrierea științifică a unui parfum e imposibilă. Nu-i vorba aici de descrierea fabricației lui, a substanțelor din care e compus etc. Același lucru cu substanțele care dau senzația de gust. — Descriu un tablou, o bucată de muzică, evoc un peisaj, dar nu pot să *descriu* un parfum — pot să descriu numai ceea ce el îmi sugerează. — Quid despre obiectele care dau senzații tactile ? Moale, tare, aspru, rece, cald etc. Desigur că, aici, posibilitățile de descriere sînt mai multe și, la nevoie, suficiente, pentru că se pot referi la ceva mai mult decît la generalități. Pe cînd la mirosuri și gusturi, calificativele de tare, aspru, dulce, amar etc. rămîn prea generale, nu se individualizează, sau nu se individualizează destul ca să poată da impresia unui anumit parfum, a unui anumit gust, rămîn deci în sfera noțiunilor generale.

★

Cînd te gîndești că nu vom ști niciodată, niciodată, cine a fost modelul Diotimei, femeia aceea din Mantinea care apare în dialogul lui Platon ! A existat vreun model ? A cunoscut Socrate sau a cunoscut Platon o femeie cu numele de Diotima ? Sau ea este în întregime o plăsmuire, o ficțiune pentru a exprima mai sugestiv idei ? Trăiește însă cu atîta putere Diotima lui Platon, încît e greu să crezi că ea e pe de-a-ntregul *inventată*. Dar despre Diotima care a existat într-adevăr nu vom ști nimic, niciodată. Și ne cuprinde o părere de rău ca după o dragoste pierdută, sau, mai bine zis, ca după o dragoste visată și neîmplinită, o dragoste a minții mai mult decît a inimii.

★

Graba este o meteahnă modernă. Anticii nu se grăbeau. O, lasă-ne să viețuim încet !

★

Mai întîi, dezagregarea materiei și pe urmă tot felul de dezagregări spirituale, îndeosebi în literatură. Expresio-

nismul, dadaismul, suprarealismul și altele la fel. Se va produce, oare, o reacție ? E posibil, dar nu se poate nimic prevedea. Nici o presupunere nu se poate face, din cauză că rezultatele dezagregării materiei sînt de-abia la început. Într-o sută de ani de-acum înainte (1966—2066), schimbările în existența materială exterioară a omului s-ar putea să fie așa de mari, încît schimbările ce s-au produs în cei vreo șapte mii de ani ai istoriei să fie nimica toată pe lîngă ce se va întîmpla într-o sută de ani de acum înainte. Orice elucubrații pe tema aceasta sînt absolut fără folos. Posibil ca totul să fie atunci *altfel,* cum se exprimă cei ce fac pronosticuri și se ocupă cu anul 2000, dar ce va fi acel altfel habar n-avem. Și la urma urmei, nici nu e interesant. Mai bine să rămînem oameni ai vremii noastre și să cultivăm, Candizi ai duratei, grădinița noastră a prezentului, în care își găsesc încă loc rădăcini din trecut.

★

Arta, la început, a fost imitație. Imitația, în primele timpuri, a fost, desigur, stîngace, și deci a deformat imaginea realității. De aici au pornit stilizarea, interpretarea și, ca urmare, alături de imitația naturii sau îmbinat cu această imitație, s-a ivit un rezultat propriu activității artistice. În Antichitatea greco-latină, conceptul *artă* este egal cu conceptul *imitație a naturii.* Vezi în această privință Aristotel, *Poetica,* și lauda adusă unui tablou care imită perfect natura.

★

„Iam sibi tum curvis male temperat unda carinis." (Vergilius, *Georgice,* I, 360.) „Și acum marea se moderează rău față de corăbii." Adică : marea nu cruță de loc corăbiile, le zdruncină. Expresie destul de sucită, aproape afectată. Limbajul poetic atinge uneori la Virgiliu un rafinament aproape mallarméan. În clasicismul poetic latin, această însușire e departe de-a fi secundară. Trebuie să se țină seama de acest lucru atunci cînd se judecă subtilitățile de expresie ale modernilor. În Virgiliu se găsesc destule însușiri, din acest punct de vedere, foarte moderne.

★

Obiecte, meserii, situații, relații, priveliști, care astăzi intră în comparații poetice, vor dispărea cu timpul și, deci, nu vor mai fi întrebuințate, nu vor mai fi înțelese. Exemple. Soba, focul în sobă, toate impresiile, senzațiile, comparațiile legate de acestea. Lumînarea, lampa cu petrol au dispărut în mare măsură și vor dispărea cu totul. Trăsură, birjar, surugiu și tot ce este în legătură cu vehiculele cu tracțiune animală. Au dispărut deja cu totul diligența, poștalionul, cornul surugiului ; pe acesta din urmă îl mai putem auzi în liedul lui Schubert *Die Post.* Fumul care iese din hornuri, iarna. Moara de apă, moara de vînt. Cînd pînă și amintirea morilor de apă se va stinge, cum va mai putea cineva să înțeleagă și să prețuiască *Moara lui Călifar* a lui Galaction ? Absolut toate obiectele și meseriile, precum și situațiile și relațiile în legătură cu ele, care se găsesc în *Amintirile* și în *Poveștile* lui Creangă ?

„Pe aceeași ulicioară, bate luna în ferești, / Numai tu de după gratii, veșnic nu te mai ivești." Va veni o vreme cînd aceste versuri vor avea nevoie numaidecît de un comentar explicativ ca să fie înțelese. Deja de pe acum (1968) încep să nu se mai găsească decît rar ulicioare cu case scunde și ferestre cu gratii. Farmecul lor va fi deci pentru omul anului 2000 (care după comentatorii săi prooroci de astăzi va fi în întregime *altfel)* complet de neînțeles, dacă acel om nu va avea cunoștințe istorice suficiente (mult mai mult decît are nevoie cineva astăzi ca să situeze în timp și în spațiu o odă de Horațiu sau chiar scene din *Odiseea).* Și atunci — ce va rămîne din strofa lui Eminescu ? Mișcarea sentimentului, desigur, aici părerea de rău după ceva plecat fără întoarcere. Dar această mișcare va pierde față de cititor o bună parte din intensitatea ei, chiar din *prezența* ei, tocmai din cauză că ilustrarea ei poetică (de mare putere încă, astăzi) nu va mai fi pricepută decît doar cu ajutorul notelor explicative.

★

Exaltarea verbală a unor reprezentări confuze : definește multe fapte literare, și altele, de tot felul.

★

Spinoza, *Eth.*, I, *Appendix :* „Dumnezeu nu creează în vederea unei finalități". Artistul nici el nu creează în vederea unei finalități. Să-l silești să creeze cu un scop străin artei înseamnă să faci din artă ceva monstruos, ca personajele acelea din Dante, cu fața întoarsă la spate, înseamnă să sucești artei gîtul, s-o denaturezi.

★

Optimismul este o formă superioară a egoismului.

★

În compoziția adevărului intră cîteodată și neadevăruri mici.

★

Orficii beau din fluviul Amintirii și nu din fluviul Lethe, și au o soartă mai bună pe lumea cealaltă (dar asta nu pentru că beau din fluviul Amintirii).

★

Frumusețea prea mare e cîteodată încomodă.

★

Prea multe idei una după alta, o îngrămădire de idei împiedică mersul limpede al gîndirii, provoacă o congestie a cugetului, paralizîndu-l.

★

Vederea unei priveliști frumoase, ascultarea unei muzici, un parfum plăcut, orice impresie de frumos cheamă și trezește impresii mai vechi de frumos, care, adunîndu-se cu cea de acum, întăresc și adîncesc bucuria. Memoria, deci, are aici o funcție importantă. O bucurie nu este mare numai prin ea însăși, ci și prin faptul că trezește și cheamă amintirea altor bucurii mai vechi.

O impresie tristă cheamă și ea impresii triste mai vechi.

Sînt firi sucite, cărora o impresie de frumos le trezește, prin contrast, amintiri triste și le îndeamnă la melancolie. Sînt firi robuste, care, dimpotrivă, atunci cînd sînt

lovite de tristețe, cheamă din amintire impresii luminoase, vesele, echilibrîndu-și astfel simțirea. Goethe cred că era așa. Chateaubriand era printre ceilalți.

★

Nu uita că fiecare om e o lume — că *orice om* e o lume — mai ștearsă sau mai limpede, mai apăsat conturată sau mai slab conturată — dar o lume, în orice caz.

★

Anumite lecturi, anumite extaze de artă, mari mișcări ale sufletului în fața naturii — acestea, da ! Poate și unele momente de admirație, chiar și de dragoste („eram un mag stăpîn pe univers"), și e destul ca să umpli cu armonicele, cu răsfrîngerile nesfîrșite în memorie ale acestor mișcări ale sufletului o viață întreagă !

★

Actualizarea excesivă este o dovadă de comoditate, de lipsă a simțului istoric, de incultură, cu un cuvînt. Făceau asta și contemporanii lui Racine cînd jucau *Andromaca* în costume Louis XIV ? Da — și totuși ,*în spirit,* ei erau aproape de subiect ; și pitorescul nu este aici, cum nu este nicăieri, hotărîtor.

★

Ridiculul provine foarte adeseori dintr-o nepotrivire ; aceasta nu înseamnă, însă, că toate nepotrivirile sînt ridicule.

★

În natură nimic nu este foarte clar. Clară este mintea care privește și judecă și pune în natură o ordine, care este, înainte de toate, a minții, nu a lucrurilor, care prin ele însele nu știu dacă sînt întotdeauna foarte clare.

★

Moartea și veșnicia sînt două lucruri absolut identice (pentru mintea omenească).

★

Avantaje ale evoluției tehnicii în toate domeniile. Și în artă, mai ales. Înregistrările radiofonice, filmul etc. realizează dorința lui Faust, „verweile doch, du bist so schön", opresc în loc clipa, păstrează ce-i frumos. Cu asta însă puterea de visare, capacitatea de vis a omului se micșorează, fiindcă omul se obișnuiește să aibă vis de-a gata, în pilule, învîrtind un buton fără să-și mai pună imaginația la lucru. Și dacă adăugăm și descreșterea tot mai tare a misterului, a posibilităților de mister pe pămînt, în cosmos chiar, atunci trebuie să mărturisim că domeniul poeziei (așa cel puțin cum o concepem acum) se micșorează și el. Concepția despre poezie se poate schimba ? De ce n-ar putea să se schimbe ? Cînd nu va mai fi nici un mister în cosmos, domeniul poeziei va fi altul (sau nu va mai fi de loc, fiindcă cum putem dovedi că nevoia de poezie va dura mereu ?). De ce să credem cu încăpățînare că totul în poezie a fost spus sau că se va spune mereu tot așa ? Și Horațiu, probabil, își închipuia că expresia poetică a vremii lui este un nec plus ultra. Să nu facem această greșeală. Din faptul că acuma noi nu ne putem închipui ce elemente — altele decît cele pe care le cunoaștem (vis, mister, incognoscibil, frumusețile naturii, sentimentele fundamenale) — ar mai putea nutri poezia, să nu ne grăbim să tragem concluzia că acele elemente, altele, de care acuma habar n-avem, nu s-ar putea ivi. Dar, o dată cu ele, concepția actuală despre poezie va face loc alteia. Acea nouă concepție va mai tolera, oare, o bucată de vreme lîngă ea concepția veche atunci, așa cum creștinismul învingător după Constantin cel Mare a tolerat cîtva timp religia păgînă în statul roman ? Cine poate ști ? S-ar putea, oare, ca după cîtva timp concepția cea veche, adică aceasta de astăzi, să renască ? De ce nu ? Numai să nu fie prea tîrziu pentru ea, adică să nu treacă atîta vreme încît să nu mai fie loc pe pămînt pentru flori, păduri și frumusețile naturii, din cauză că populația globului va fi crescut așa de tare, încît oamenii nu vor mai ști că au fost odată pe pămînt plante și animale decît din istoria științelor naturale și nu vor afla ce înseamnă frumusețile naturii decît din descripția vechilor poeți ai naturii (și, neavînd puncte de comparație în realitate, e greu de crezut că vor

putea să guste acele descripții). Atunci, desigur, poezia va fi altfel, sau nu va mai fi de loc, ceea ce, de asemeni, se poate întîmpla. Nevoia de poezie așa cum o mai avem astăzi va dispărea, poate, o dată cu nevoia de religie, cu care este înrudită. (1956)

★

Noapte. Tăcere. Aud miliardele de pași ale oamenilor care merg toți spre moarte. Unii sînt mai departe, alții sînt mai aproape, dar toți merg numai spre moarte, nu în altă parte.

★

Cînd e vorba de artă, o plăcere căpătată fără nici o osteneală este o plăcere trecătoare, fără adîncime, care nu hrănește, ci numai amuză. Deosebirea dintre o șansonetă și un allegro de Beethoven. Nu spun că o poezie trebuie să fie greu de înțeles, obscură ; spun numai că o poezie pe care o guști prea repede o uiți de obicei tot așa de repede. Dimpotrivă, poezia pe care o guști pe încetul, pe care o citești de mai multe ori și o studiezi, pe care n-o cuprinzi toată și nu o pătrunzi pînă-n adînc de la prima lectură, poezia care *te îndeamnă* s-o citești și s-o studiezi, această poezie îți rămîne în inimă și te hrănești cu ea ori de cîte ori ai nevoie. Plăcerea pe care ți-o dă e durabilă, mereu proaspătă, nu e trecătoare și repede învechită.

Cînd e vorba de aprecierea unei opere de artă, cuvîntul *plăcere* trebuie înlocuit mereu cu *mulțumire*, care exprimă mai bine firea adîncă a emoției artistice. Sau cu *bucurie*.

★

Mila e umilitoare pentru cel către care se îndreaptă. Umilești pe acela de care ți-i milă. Mila e însoțită de un subsentiment de îngîmfare. Compătimirea e un pospai ipocrit. La baza milei stă frica de-a nu cădea și tu în nenorocirea semenului tău, apoi mărinimia ocrotirii, care îți satisface vanitatea, și, în sfîrșit, grija de-a scăpa de nenorocire pe celălalt cu speranța că astfel vei îmbuna soarta, și o vei îndupleca să te ferească pe *tine* de-o nenorocire asemănătoare. Mila este un sentiment egoist.

★

Sînt de părere că antipatia este un sentiment atît de greu de suportat, încît, atunci cînd te-ai hotărît să-l simţi, trebuie ca obiectul lui să fie într-adevăr foarte important, *să merite* cheltuiala de energie şi necazul pe care ţi-l dau antipatia, ura şi sentimentele de acest fel, care te îndurerează fără nici un folos şi chiar te umilesc (invidia, ciuda, de exemplu).

★

Religia creştină nu e un bun subiect de epopee (au spus-o, de altfel, şi alţii, de ex. Boileau). Artificialul din *The Paradise Lost*. Zeii antici erau doar nişte oameni nemuritori sau cu o viaţă foarte lungă, supuşi soartei ca şi oamenii obişnuiţi. Se amestecau cu oamenii, iubeau şi urau ca şi oamenii, făceau copii cu oamenii. Prin ceea ce au omenesc într-înşii, ei sînt personaje de tragedie sau eroi de epopee. Hristos nu are această însuşire decît pînă la înălţarea la cer. Se poate face o epopee cu viaţa lui Isus, dar numai pînă la Înălţare. După aceea Isus, nemaifiind decît „duh", nu mai poate fi întruchipat ca personaj de epopee. Messiah lui Milton, generalisim al arhanghelilor, este absurd, artificial, nu trăieşte. În *Messias* al lui Klopstock se descrie viaţa lui Isus în ultima perioadă, a judecării şi a răstignirii. Un subiect care ar fi putut să fie tratat cu vigoare realistă ; intervenţia, însă, la tot pasul a duhurilor de tot felul, care vorbesc şi făptuiesc cu oamenii, dă o fundamentală impresie de artificial. Aceeaşi meteahnă ca şi la Milton : mitologia creştină nu e potrivită pentru epopee, dar asta nu din cauză că

> De la foi d'un chrétien les mystères terribles
> D'ornements égayés ne sont point susceptibles —

cum spune, în versuri mediocre, Boileau, ci pentru că ea este alcătuită din duhuri, din fiinţe fără trup şi fără pasiuni omeneşti, care nu pot fi înfăţişate în chip firesc ca nişte oameni şi nici nu pot stîrni vreun interes, o dată ce nu au nimic omenesc în ele. De aceea înfăţişarea acestor duhuri cu pasiuni omeneşti, ba chiar cu funcţiuni şi ranguri ca arhanghelii lui Milton, este artificială şi ridiculă. Acelaşi fel de

observaţii şi cu privire la *Messias* al lui Klopstock ; *Messias* e mai monoton decît *The Paradise lost,* fiindcă e lipsit de plasticitate, e exclamativ şi făcut numai din ahuri şi ohuri, într-o limbă de altfel nu lipsită de armonie.

★

Corneille în *Examen de „Médée"* vorbeşte de rolul nefiresc al corului în *Medeea* lui Euripide. Rolul este firesc, totuşi. Este un rol de confident. Corul este însă confident numai atunci cînd eroul are încredere în cor, şi presupune sau ştie că corul îi este complice sau îi ţine partea — aşa cum se întîmplă în *Medeea,* unde corul format din femei ţine cu Medeea iar Medeea vorbeşte fără înconjur faţă de femeile corului, fiindcă e sigură că ele n-au s-o denunţe. Asta se vede şi din ce spune corul. Aşadar, rolul de confident pe care îl are corul în tragedia greacă e firesc.

★

Există o aritmie a versului ; această aritmie poate fi ori involuntară, ori voită. Cînd e involuntară, e o dovadă de insuficienţă a organismului care o produce. E treaba (şi datoria !) criticului să observe cînd aritmia este voită, şi cînd este involuntară. Şi tot criticul trebuie să-şi dea seama *pentru ce anume vrea* poetul să scrie la un moment dat versuri aritmice, şi înainte de asta să stabilească semnele după care se poate observa că aritmia versului este voită sau nu.

★

Mediocritatea este o stare onorabilă, este starea obişnuită a celor mai mulţi dintre oameni. (Vorbesc de mediocritatea morală, singura hotărîtoare, fundamentală, nu întîmplătoare, şi determinantă, nu determinată.) Mediocritatea nu devine un cusur decît la omul care caută să iasă din ea, care vrea să se deosebească într-un chip oarecare de ceilalţi muritori — *şi nu poate.* Numai acestui om i se poate aplica epitetul de mediocru în chip peiorativ, pentru că acţiunea lui *ratată* îl pune într-o situaţie umilitoare, izolat de masa onorabilă a mediocrilor rămaşi la locul lor ; după împrejurări, un asemenea mediocru, care a încercat lucruri peste puterile lui, poate fi ridicul, sau demn de compătimire,

sau demn de dispreţ. Mediocrul care rămîne aşa cum este, îşi vede harnic şi cinstit de treaba lui mediocră, dar folositoare colectivităţii în marginile ei restrînse, este un om onorabil şi chiar vrednic de stimă, fiindcă el îşi cunoaşte limitele şi ştie ce poate şi ce nu poate. Din nefericire, mediocrii rataţi pentru că n-au rămas la locul lor sînt mulţi, şi ei compromit însăşi noţiunea de mediocritate, care, la origine, nu conţine nimic dezonorant sau umilitor.

★

Nu există imitaţie profundă. Elementele de suprafaţă, care strălucesc şi frapează, sînt în primul rînd imitate. Esenţa nu este imitată, nu poate fi imitată.

Nu se poate defini ceva numai prin faptul că acel ceva este anti-ceva. Nu e destul.

E cu folos să priveşti uneori pe cei din jurul tău, pe oamenii timpului tău, cu ochii unuia care ar trăi peste un secol, cu alte cuvinte să te vezi şi să vezi pe contemporanii tăi în trecut, cu spirit istoric, aşa cum priveşti o epocă anterioară. Operaţie mintală greu de săvîrşit, dar care trebuie încercată.

★

Fiecare poem are drumul lui lăuntric, are linia lui interioară — care ar apărea pe un tabel ca o cardiogramă. Cu cît linia e mai dreaptă, cu atîta cîntecul poemului e mai plat, cu cît e mai sinuoasă, cu atîta cîntecul e mai original. Nu sînt două cardiograme poetice la fel, aşa cum nu sînt două amprente digitale la fel. Ca să observi adevărata esenţă şi valoarea unui poem, trebuie să înregistrezi mişcarea lui interioară şi să i-o studiezi. Trebuie să înregistrezi şi să studiezi cardiograma poemului. Aici cuvintele nu au atîta importanţă, cîteodată n-au mare importanţă nici imaginile, dacă sînt ; e vorba aici să percepi şi să deosebeşti acel cîntec interior, acea pulsaţie a inimii poemului, care e singurul indiciu sigur despre valoarea lui adevărată. Inima poemului e sub cuvinte, sub imagini, sub sensul inteligibil.

★

O operă literară trebuie judecată şi după cantitatea de energie spirituală cheltuită pentru construirea ei. Dacă s-ar face acest lucru, s-ar vedea că, de exemplu, o poezie de Mallarmé a cerut mai multă cheltuială de energie spirituală decît un roman chiar foarte bun. Judecarea din acest punct de vedere a operei literare nu are drept rezultat stabilirea valorii artistice (un roman poate să aibă o mare perfecţiune stilistică) ; acest fel de-a judeca opera literară stabileşte ponderea operei, deci urma mai mult sau mai puţin adîncă pe care o lasă în conştiinţa noastră.

★

Ajunşi la antipoezie, la antiteatru, la antiroman, într-un cuvînt, la antiliteratură, ce avem de făcut, ce ne mai rămîne de făcut ? Nu mai putem face altceva decît ori să ne întoarcem înapoi (dar pe alte drumuri, sînt multe drumuri, numai să le căutăm şi să le găsim !), ori să dispărem. Ar mai fi, desigur, şi a treia posibilitate : să ne urmăm viaţa aici, în acest *antism,* în această opoziţie permanentă. Dacă am face aşa, ar însemna să mergem călcînd pe o pardoseală de nori, sau, şi mai bine zis, pe un teren cu trape şi cu trambuline, aşa că, la fiecare pas, ori am cădea în brînci, ori am sălta în aer ca nişte mingi. O existenţă de tîrîieli şi tumbe. O situaţie care ar duce, în cel mai bun caz, la o mare plictiseală. (1968)

★

Este un stil al epocii, şi este un stil al individului. Despre un scriitor oarecare de la 1820 se poate spune că scrie ca la 1820. Despre Chateaubriand de la 1820 nu se poate spune decît că scrie ca Chateaubriand.

★

De la Lafcadio al lui André Gide *(Les caves du Vatican)* la Meursault al lui Albert Camus *(L'étranger).* Disponibilitate (expresia e a lui Gide) — dar o disponibilitate monstruoasă. Totuşi, poate că fiecare om — mai cu seamă în epoca de după 1945 — cade în această stare, măcar cîteodată. Viaţa gregară, tot mai intensă, favorizează ivirea acestei stări, de obicei însă fără posibilităţile de acţiune

gratuită și funestă ale oamenilor lui Gide și Camus. Frîna este, de obicei, frica, pe care oamenii aceia, Lafcadio și Meursault, n-o simt niciodată. S-ar putea, oare, ca tipul de om figurat de Meursault să fie omul viitorului ? Poezia, arta, în acest caz, vor dispărea fiindcă nu vor mai răspunde la nici o nevoie a omului. (1968)

★

Fantastic nu înseamnă absurd. Confuzia aceasta se face uneori. Fantastic nu înseamnă nici îngrozitor. Amestecul cruzimii, al oroarei, cu fantasticul dă un rezultat de multe ori execrabil, uneori chiar urît, pur și simplu. Fantasticul trebuie să fie atrăgător și convingător, nu respingător și absurd.

★

Fantasticul științific se învechește repede. Pe vremea lui Edgar Poe, la începutul marilor invenții, acest fantastic stîrnea senzație. Omul acelor vremuri se minuna mult mai mult în fața unei bobine electrice decît ne minunăm noi acuma în fața avionului cu reacție, a energiei nucleare, a rachetelor cosmice etc. Azi trebuie alte miracole. Nevoia de miracol este, probabil, adîncă în om. Cu ce va fi satisfăcută mîine ? Și chiar azi ? Întoarcerea fantasticului la supranatural — la ceea ce contrazice legile *cunoscute* ale Firii ? (Aprilie 1956)

★

Infinitul nu este, nu poate fi element de artă. Arta presupune finitul, e condiționată de finit. *Le fini* e un termen care exprimă tocmai desăvîrșirea artei. Arta nu există decît între anumite limite — limite care pot fi mereu altele cu fiecare artist, cu fiecare operă, dar care la un moment dat trebuie să fie precizate tocmai pentru ca opera să poată fi construită.

★

În vis senzațiile se amestecă, se confundă unele cu altele. Guști un peisaj, la propriu, mănînci o bucată din el, înfuleci o felie de munte, o ciozvîrtă de pădure, bei un pahar de azur. O pălărie de paie devine o parașută. Vezi

sunete, auzi culori, miroși cu pipăitul, pipăi orizontul cu buzele, săruți cerul, simți pe limbă gustul unui pisc de munte.

★

În vis trecutul, prezentul, viitorul sînt de multe ori pe același plan. E un soi de timp stagnant, timp circular, nu un timp în linie dreaptă, care curge mereu. Totuși, nu e vorba de starea pe loc a timpului, ci de o existență a timpului conceput în *totalitatea lui*. (Cf. Bergson, *Les données immédiates...*, p. 96.)

★

Natura habar n-are că îi spunem natură. Plopul habar n-are că îi spunem plop. Toate numele pe care le dăm lucrurilor și ființelor vegetale și animale (cu puține excepții) n-au o legătură adîncă cu ele. Am putea să spunem cîine — calului, măr — grîului și cer — cîmpului. O fi fost la început vreo legătură *necesară* între obiect și cuvîntul care îl numește ? Dacă o fi fost, noi acuma n-o mai percepem. Asta ar putea dovedi că n-a fost fundamentală, ci mai mult *întîmplătoare*.

★

Vălul transparent și pictat al trecutului — peste locuri, obiecte, chipuri, din epoca prezentă. Dublă înfățișare : prin transparența pictată se vede prezentul, care e opac. Se poate face această observație și cu privire la abstracții, gînduri, sentimente, mișcări de suflet în general ?

★

Sînt versuri care se citesc așa cum se citește proza, fără să fii ispitit să le recitești, fără să te oprești, repede și „foarte curgător". Aceste versuri nu sînt cele mai bune și nu sînt nici cele mai vrednice să fie numite poezie. Sînt versuri, și atîta. Epopeea cuprinde asemenea versuri, dar este departe de a fi formată *numai* din versuri de acest fel. Și aici trebuie făcute deosebiri. *Odiseia* aproape în întregime cere să fie recitită. *Eneida*, în mare parte. Mai puțin epopeile medievale. În *Das Nibelungenlied*, pasajele pe care le recitești de plăcere nu sînt foarte multe. *La chanson de*

Roland cuprinde mai multe. Iar cît despre *Messias* al lui Klopstock și *La Henriade* a lui Voltaire, recitirea lor în întregime este o ocupație de filolog, ocupație în care curiozitatea științifică are întîietatea, dacă nu chiar exclusivitatea, cu excepția doar a cîtorva versuri (în *Messias*, din totalul de vreo douăzeci de mii de versuri, nu cred că sînt mai mult de o sută). Aplicați acest procedeu de lectură la Victor Hugo. Numărul versurilor recitibile, luate izolat, pe mănunchiuri, nu pe poezii întregi — este mare; al poeziilor luate în întregime este mai mic. Dar nu se întîmplă aceasta, oare, *aproape cu orice poezie?* Cîte din poeziile literaturii universale rămîn în întregime intacte în admirație (în admirația studioasă și inteligentă) după lecturi repetate? Oricine poate face această experiență cu poeziile pe care le cunoaște.

★

Principiul construirii este aplicat din ce în ce mai puțin în literatura europeană (ca și în artă în general). Arta literară, fără acest principiu, nu mai are nici un sprijin, piere, nu mai poate exista. Cu ce este înlocuită? Cu nimic — cu curgerea fără sfîrșit. (1966)

★

Fragment în stil romantic, friedrichschlegelian. Spiritul a ieșit din materie, dar s-a perfecționat așa de tare, a căpătat însușiri atît de deosebite de acelea ale materiei, încît acum o domină pe aceasta, e *altceva* decît materia, și *nu se mai potrivește* de loc cu ea, ba chiar o contrazice, îi este potrivnic, e în luptă cu ea și, deși legat încă de ea, *tinde către dezlegarea totală de materie.* Deocamdată nu poate să aibă o stare independentă de materie. Va veni vremea cînd va ajunge la această stare? Este posibil acest lucru? Poate că nu se va produce decît atunci cînd va veni un ajutor de la alt spirit, din altă parte a universului, spirit care a ajuns să existe fără materie!

★

Dacă nici un pic de mister n-ar mai rămîne în univers, ar mai fi, oare, poezie?

★

Anticii nu aveau simțul perspectivei istorice așa cum îl avem noi — sau, în orice caz, nu-l aveau decît într-o mică măsură în comparație cu noi. (Lucrul a mai fost, de altfel, spus; unde anume și de cine, nu-mi aduc aminte precis.) Un om din secolul lui August se simțea mai aproape de oamenii lui Sofocle și chiar de aceia ai lui Homer, decît ne simțim noi de oamenii din *La chanson de Roland* sau din *Das Nibelungenlied*. Schimbările în Antichitate se făceau mult mai încet decît se fac în epoca noastră — mai cu seamă de pe la 1800 încoace, o dată cu descoperirile tot mai dese ale științei și cu invențiile în domeniul tehnicii și o dată cu mașinismul —, fenomenul hotărît cel mai caracteristic al lumii moderne și care chiar deosebește adînc lumea modernă de lumea antică.

★

„Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unsers Geistes kennen wir nicht. Nach innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft. (Visăm călătorii prin univers: nu-i oare universul în noi? Adîncimile spiritului nostru nu le cunoaștem. Drumul cel tainic duce înăuntru. În noi sau nicăieri este veșnicia cu lumile ei, trecutul și viitorul.)

Fragmentul acesta din Novalis îmi dă impresia pe care mi-o dă o bucată de muzică, un andante dintr-o sonată de Beethoven, de exemplu. În acest fragment nu găsesc o gîndire care să mulțumească dorința mea de-a cunoaște, nu găsesc un răspuns la întrebările de neînlăturat, pe care ți le pui despre început, despre sfîrșit, cu alte cuvinte întrebările metafizice (la care, de altfel, niciodată nu găsești răspuns, dar pe care nu poți să nu le pui); nu aflu în acest fragment al lui Novalis un adevăr moral sau o constatare de ordin afectiv. Atunci ce este? Muzică; aceste fraze produc, așa inteligibile cum sînt și fără o muzicalitate verbală deosebită, impresia pe care o produce muzica, muzica fără program, sentimentul invizibilului, în care se află adevărata poezie mare, adîncă. Sublimul nu poate avea altă expresie decît asta.

★

Ajungem să trăim şi lucrul care ni se pare cel mai neprobabil, moartea.

★

O bună parte din viaţă ne-o petrecem printre morţi. Visurile noastre sînt pline de morţi. Citim lucruri scrise de morţi, versuri de poeţi morţi, auzim muzică scrisă de morţi, stăm de vorbă cu morţii tot aşa de mult ca şi cu viii, ba poate chiar mai mult decît cu viii.

★

Orice s-ar întîmpla, *omul tot singur moare! E singur în clipa morţii!*

★

O moarte uşoară este cea mai mare fericire a vieţii unui om.

★

N-ai să mai fii tu. Ai să fii cei care au să se gîndească la tine. *Tu* ai să fii *ei*. Sau, mai bine spus, au să fie *numai ei* şi gîndul lor la tine. Tu habar n-ai să ai despre asta. Eşti mulţumit acum cît eşti în viaţă de faptul că amintirea ta are să mai trăiască, poate, în mintea cîtorva o bucată oarecare de vreme. *Atunci* însă n-ai să fii nici mulţumit, nici nemulţumit. N-ar fi mai bine, deci, ca toate acestea să-ţi fie indiferente de pe acum?

★

Trebuie să te învingi! Cînd te-ai învins, ai ajuns la oarecare înţelepciune — şi la moarte!

★

Lucru unic pe lume este numai Clipa.

cuprins